

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
Departamento de Estudos Clássicos



**O MITO DE HÉRCULES RECRIADO:
DA LOUCURA TRÁGICA DE EURÍPIDES
À SERENIDADE ESTÓICA DE SÉNECA**

Ana Filipa Isidoro da Silva

MESTRADO EM ESTUDOS CLÁSSICOS – LITERATURA COMPARADA

2008

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
Departamento de Estudos Clássicos



**O MITO DE HÉRCULES RECRIADO:
DA LOUCURA TRÁGICA DE EURÍPIDES
À SERENIDADE ESTÓICA DE SÉNECA**

Ana Filipa Isidoro da Silva

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ESTUDOS CLÁSSICOS – LITERATURA COMPARADA

orientada pelos Professores Doutores

Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel

Frederico Maria Bio Lourenço

2008

Para o meu pai, já ausente desta jornada que é a vida,
para minha mãe, irmão e afilhado

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	iii
RESUMO / ABSTRACT	iv
LISTA DE ABREVIATURAS	vi
INTRODUÇÃO	1
Capítulo I – EURÍPIDES, SÉNECA E O ESTOICISMO: UM ESTUDO PRELIMINAR	5
1. Eurípides, <i>Heracles</i>	5
1.1. Data e Estrutura da Tragédia	5
1.2. Os Deuses	7
1.3. Inovações em Eurípides	9
2. Séneca, <i>Hercules Furens</i>	11
2.1. Data e Estrutura da Tragédia	11
2.2. Os Deuses	13
2.3. Doutrina Estóica	14
2.3.1. Os três ramos da Filosofia: Física, Lógica e Moral	15
a) A Lógica	15
b) A Física	17
c) A Moral	23
Capítulo II – HERACLES E HERCULES FURENS: ANÁLISE DAS PERSONAGENS	36
1. Anfitrião	36
1.1. Caracterização da personagem na tragédia de Eurípides	36
1.2. Caracterização da personagem da tragédia de Séneca	39
2. Mégara	43
2.1. Caracterização da personagem na tragédia de Eurípides	43
2.2. Caracterização da personagem da tragédia de Séneca	45
3. Lico	50
3.1. Caracterização da personagem na tragédia de Eurípides	50
3.2. Caracterização da personagem da tragédia de Séneca	52
4. Teseu	58
4.1. Caracterização da personagem na tragédia de Eurípides	58
4.2. Caracterização da personagem da tragédia de Séneca	59
5. Coro	63
5.1. Caracterização da personagem na tragédia de Eurípides	63
5.2. Caracterização da personagem da tragédia de Séneca	70
6. Divindades	84

6.1. Caracterização de Íris e Lissa na tragédia de Eurípides	84
6.2. Caracterização de Juno na tragédia de Séneca	86
Capítulo III – HÉRACLES E HÉRCULES: A (DES)CONSTRUÇÃO DO HERÓI	95
1. Caracterização de Héracles na tragédia de Eurípides	95
1.1. Imortalidade e Mortalidade: a ambivalência do herói	96
1.2. Luz e Trevas	97
1.3. Individualidade e Colectivismo	98
1.4. Solidão e Amizade	100
1.5. Outras características na construção do herói	102
1.6. Manifestações da loucura de Héracles	106
1.7. ἀρετή e βία, Lico e Héracles: pontos semelhantes entre um tirano e o herói	112
2. Caracterização de Hércules na tragédia de Séneca	114
Capítulo IV – HERCULES FURENS E HERCULES OETAeus	135
1. <i>Meditatio Mortis</i> – um estudo preliminar	135
2. Hércules – a ascese do <i>proficiens</i>	140
2.1. Hércules sob o domínio da <i>ira</i> (estudo sobre o seu comportamento da personagem no <i>Hercules Furens</i> e no <i>Hercules Oetaeus</i>)	140
2.1.1. Linguagem da emoção	144
2.1.2. Da decadência da <i>uirtus</i> física de Hércules à elevação à categoria de <i>sapiens</i>	147
2.2. <i>Hercules Furens</i> e <i>Hercules Oetaeus</i> – o suicídio	149
CONCLUSÃO	155
BIBLIOGRAFIA	169
<i>INDEX NOMINUM</i>	172
<i>INDEX LOCORUM</i>	190

AGRADECIMENTOS

Chegou o momento de recordar e agradecer a todos que, de algum modo, contribuíram para a conclusão deste trabalho. Em primeiro lugar, agradeço aos Professores Doutores Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel e Frederico Maria Bio Lourenço pelos seus sábios conselhos e pelas sugestões que deram. A amabilidade e simpatia com que me acolheram e afortunadamente me orientaram permitiram que esta dissertação chegasse a bom porto.

Ao Professor Doutor Arnaldo do Espírito Santo, que desde sempre muito admiro, e ao Prof. Doutor José Eduardo Franco, pela sua amizade e simpatia.

À Prof.^a Doutora Serafina Martins, pelos seus conselhos e algumas sugestões bibliográficas.

À Dr.^a Eduarda Osório Lopes e Dr.^a Fernanda Santos, pela boa disposição que tornaram os dias da redacção da dissertação mais alegres e suaves.

Umás últimas palavras restam para a minha família, que muito amo, em especial, para a minha mãe, irmão e avó; e a bons amigos: Bruna Ferreira, Gonçalo Henriques, Helena Sofia Santos, Joana Cardoso, Dona Manuela Domingues, Marli Vitorino, Nuno Carvalho. À Patrícia, Nuno e Helder Filipe, por estarem sempre presentes na minha vida. Finalmente, à Cristiana Lucas, à Paula Carreira, à Susana Alves e, em especial, à Ana Matafome, Hélio Vale e Ricardo Nobre, por terem estado sempre presentes e disponíveis e por terem sido incansáveis comigo, os meus gratos agradecimentos.

RESUMO / ABSTRACT

Este estudo pretende analisar as tragédias *Heracles*, de Eurípides, e *Hercules Furens*, de Séneca, numa perspectiva comparativa. Além de ver as semelhanças, procura-se descrever os aspectos que tornam as duas tragédias diferentes e únicas, vendo a forma como são tratadas e desenvolvidas as personagens e o tema da loucura de Héracles/ Hércules.

O primeiro capítulo, mais teórico, aborda alguns traços gerais que caracterizam as tragédias dos dois autores; nele se inclui também um estudo que sintetiza a doutrina estoica, com especial incidência nos aspectos que melhor ajudam a compreender a função e objectivos parenéticos do *corpus* trágico de Séneca. No segundo capítulo, são contempladas as personagens das duas tragédias, excepto Héracles/Hércules e o Mensageiro, que são estudadas no capítulo seguinte. No terceiro capítulo, o protagonista é analisado em três momentos: antes, durante e depois da loucura. O quarto capítulo cinge-se ao estudo sobre a ascese de um *proficiens* e sobre a *meditatio mortis* nas tragédias *Hercules Furens* e *Hercules Oetaeus*.

Palavras-chave: Tragédia de Eurípides, Tragédia de Séneca, Estoicismo, Héracles/Hércules, Literatura Comparada

This study aims to analyse in a comparative perspective Euripides' *Heracles* and Seneca's *Hercules Furens*. Besides recognising the similitude between the two tragedies, we describe the aspects that make them different and unique, understanding how the characters and the theme of madness of *Heracles/Hercules* are treated and developed. The first chapter is more theoretic; it deals with some general features that characterise Euripides' and Seneca's tragedies, and studies the Stoic philosophy with special attention to the aspects that enable the understanding of the paraenetic function and its objectives. In the second chapter characters from both plays are covered, except Heracles/Hercules and the Messenger that are studied in next chapter. In the third chapter the main character is analysed in three moments: before, during, and after madness. The fourth chapter studies the *meditatio mortis* in the plays *Hercules Furens* and *Hercules Oetaeus*, reasoning on the ascesis of the *proficiens*.

Keywords: Euripides' Tragedy, Seneca's Tragedy, Stoicism, Heracles/Hercules,
Comparative Literature

LISTA DE ABREVIATURAS

Barlow = *Euripides* Heracles, intr., trad. e comentário Shirley Barlow (Warminster: Aris and Philips, 1996).

Bond = *Euripides'* Heracles, intr. e comentário Godfrey W. Bond (2.^a Edição, Oxford: Clarendon Press, 1988).

Duclos = EURIPIDE, *Théâtre*, III, trad. Henri Berguin, Georges Duclos (Paris: Garnier, 1955).

Ernout–Meillet = ERNOUT, Alfred e Antoine Meillet, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine: Histoire des Mots* (4.^a ed., Paris: Klincksieck, 1959; reimpr. 1967).

Fitch (1) = *Seneca's* Hercules Furens, *a Critical Text with Introduction and Commentary*, ed. John G. Fitch (Ithaca and London: Cornell University Press, 1987).

Fitch (2) = SENECA, *Tragedies*, I (*Hercules, Trojan Women, Phoenician Women, Medea, Phaedra*), ed. e trad. John G. Fitch (Cambridge, Massachusetts, Londres: Harvard University Press, 2002).

Giardina = L. Anneo Seneca, *Tragedie*, trad. G. C. Giardina, Rita Cuccioli Melloni (Torino: Editrice Torinese, 1987).

Herrmann = SÉNÈQUE, *Tragédies*, I (*Hercule Furieux, Les Troyennes, Les Phéniciennes, Médée, Phèdre*), ed. e trad. Léon Herrmann (Paris: Les Belles Lettres, 1968).

Miller = SENECA, *Tragedies*, I-II, ed. Frank Justus Miller (Londres, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1917; reimpr. 1968).

Parmentier = EURIPIDE, *Héraclès – Les Suppliants – Ion*, III, trad. Léon Parmentier, Henri Gregoire (Paris: Les Belles Lettres, 1976).

Viansino = L. Annaei Senecae, *Hercules Furens, Troades, Phoenissae, Medea, Phaedra*, recensuit Ioannes Viansino (Torino: Paravia, 1968).

INTRODUÇÃO

Héracles é um dos heróis que mais popularidade teve ao longo da história da humanidade. Os trabalhos a que se submeteu fizeram da sua figura um modelo de civilizador e protector do Homem: destruiu todos os monstros que habitavam a terra e assolavam o mar. Porém, a megalomania, a insolência e a excessiva confiança na sua força fazem dele uma personagem violenta e cruel, que chega a desafiar os deuses e a lutar contra eles¹. Segundo Fitch, “From the earliest times Hercules’ heroism is ambivalent. On the one hand he is “the best of men,” endowed with invincible strength and courage. On the other hand, any strength that goes so far beyond the human norm is potentially dangerous and unpredictable”². Como observou Susan Deacy, a respeito de Héracles, ele caracteriza-se por “his tendency to move between opposite categories including mortal and immortal, salvation and destruction, masculine and feminine, and sanity and madness”³. Esta confluência de estados psicológicos permitiu que, ao longo dos tempos, esta personagem mitológica tivesse recebido um tratamento diverso. Walter Burkert refere:

A figura de Hércules foi moldada primeiramente pelo mito, por um conglomerado de contos populares em que a grande poesia só interveio de modo secundário: não existe qualquer poesia grega dedicada exclusivamente a Hércules. Só mais tarde, os poetas analisaram o fenómeno Hércules, envolvendo assim o mito numa atmosfera trágica, heróica e humana, em contraste com a sua tendência própria que transcende despreocupadamente o humano.⁴

Foram poucos os autores gregos que fizeram de Héracles o protagonista dos seus poemas, decerto dado o seu carácter atípico e ambivalente entre os heróis míticos. Em toda a sua história mitográfica, Héracles possui uma força invulgar, é um herói-deus solitário, que ocupa “the no-man’s-land that is also no-god’s-land; he is a marginal, transitional or, better, *interstitial* figure”⁵, como diz Silk.

¹ Vide Homero, *Ilias* 5.392-397; 403-404.

² Fitch (1), 15.

³ Susan Deacy, “Herakles and his ‘girl’ Athena, heroism and beyond”, in Louis Rawlings and Hugh Bowden (ed.), *Herakles and Hercules, Exploring a Graeco-Roman Divinity*, (Swansea [País de Gales]: The Classical Press of Wales, 2005), 37.

⁴ Walter Burkert, *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993), 405-406.

⁵ Silk, “Heracles and the Greek Tragedy”, *Greece and Rome*, 32, n.º 1 (1985), 6.

Temos apenas o testemunho de Sófocles e Eurípides que descreveram um momento específico da vida deste herói nas tragédias. Sófocles fez representar a preparação para a morte, nas *Trachiniae*, e Eurípides o momento da loucura, que vem depois de finalizado o último trabalho, a captura de Cérbero. O modo como a figura é apresentada nos dois tragediógrafos difere substancialmente. Para Carlos Santos, “Eurípides terá procurado apresentar um Hércules modernizado pelos valores do homem do século V a.C., moldado pela virtude e pela razão, enquanto que o herói de Sófocles se move num mundo onde domina a força física, com valores semelhantes aos da sociedade homérica.”⁶

Partindo da forma como Eurípides criou a personagem no *Heracles*, o presente estudo tem como objecto a análise comparativa desta tragédia com o *Hercules Furens* de Séneca, o filósofo, estabelecendo pontos de contacto, mas, essencialmente, apontando as diferenças na construção do protagonista. Conscientes de que o tema – a loucura do Alcida – e as personagens são as mesmas⁷, queremos demonstrar que as características que lhes são apontadas as tornam diferentes. Esta mudança deve-se principalmente à doutrina que Séneca pretende divulgar nas tragédias ao representar as paixões humanas e as consequências destrutivas que esses *affectus* implicam quando não são evitados e quando fogem do controlo das personagens. Com a sua encenação⁸, o filósofo consegue mostrar, por meio de *exempla*, o resultado de algumas *passiones* que dominam o homem e que o levam, pelo caminho do *uitium*, a trazer a desgraça aos outros e, em última instância, a causar a sua própria ruína.

O estudo está dividido em quatro capítulos. No primeiro, mais teórico, é feita uma sinopse da filosofia estóica, de Zenão a Séneca, passando por Crisipo, Epicteto e Marco Aurélio, e pelos testemunhos de Cícero, de Diógenes Laércio e de Sexto Empírico. Este estudo preliminar é uma preparação para a leitura das peças *Hercules Furens* e *Hercules Oetaeus*, que decorrerá nos capítulos seguintes, comprovando que as tragédias são um outro meio de divulgação desta doutrina filosófica. Para esse efeito,

⁶ Carlos Ferreira Santos, *Eurípides, Hércules: Introdução, Tradução e Notas* (Coimbra: diss. de Mestrado em Literaturas Clássicas apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1996), 7.

⁷ São excepção: Íris, Lissa, Mensageiro e Juno. As três primeiras aparecem apenas em Eurípides, enquanto Juno é de Séneca.

⁸ Tendo por base a ideia de que Filosofia do Pórtico podia ensinar o homem a enveredar pelo caminho da *uirtus*, Séneca procura dar a conhecer esse caminho ao maior número de pessoas. Essa terá sido uma das razões que o levou a escrever tragédias, uma vez que as obras filosóficas em prosa se destinavam a um grupo mais restrito.

não pudemos deixar de contextualizar, ainda que sumariamente, a tragédia *Heracles* e *Hercules Furens*, observando os aspectos semelhantes e divergentes das duas peças.

No segundo capítulo analisamos e comparamos as personagens da tragédia grega e da tragédia latina. Identificamos e reflectimos sobre todas as personagens que entram em cena nas respectivas peças, excepto o protagonista e o Mensageiro – o herói mereceu um estudo mais desenvolvido no capítulo seguinte. Começamos por Anfitrião, por ser a primeira personagem a entrar em cena no *Heracles* de Eurípides, mas também por ser a única a estar presente em todos os episódios (em Séneca entra no Acto II). Seguimos com Mégara, Lico e Teseu – a ordem respeita, novamente, a entrada de cada uma das personagens em cena. Depois vemos o comportamento do Coro, terminando o capítulo com a análise das divindades, Íris, Lissa e Juno. Deixamos estas figuras para o final deste capítulo porque marcam uma diferença entre as duas tragédias: as deusas Íris e Lissa, que entram em cena na peça de Eurípides, são “substituídas” por Juno na de Séneca.

Num primeiro momento, apresentamos a descrição que Eurípides faz de cada uma destas personagens, observando, em seguida, como Séneca as representa em *Hercules Furens*. Nesta perspectiva, será possível estabelecer alguns pontos de contacto entre as duas tragédias, bem como identificar as significativas diferenças, tentando, na medida do possível, explicá-las à luz da doutrina estóica. É nosso propósito demonstrar, neste capítulo e nos seguintes, que os objectivos que norteiam Séneca na elaboração das tragédias são as mesmas que estão presentes na sua obra em prosa.

O terceiro capítulo centra-se nas personagens Héracles e Hércules. A estrutura deste capítulo é semelhante à do anterior: começamos por descrever as características de Héracles, passando para as de Hércules, comparando e mostrando os aspectos divergentes. Optámos por integrar o Mensageiro neste capítulo uma vez que é ele quem descreve as manifestações físicas e psicológicas da loucura e as consequências que decorreram dela. Assim, poderemos dar uma visão completa do protagonista, isto é, mostrar a forma como ele é apresentado antes, durante e depois da loucura, avaliando a transformação que o acto da demência provocou no herói, para depois confrontar com Hércules.

Por fim, no último capítulo, ocupamo-nos da *meditatio mortis* nas tragédias *Hercules Furens* e *Hercules Oetaeus*. Ainda que a autoria da última tragédia seja

incerta⁹, o nosso objectivo, ao incluí-la neste estudo, é fazer uma análise da evolução da figura de Hércules e da forma como é visto o suicídio nas duas peças. Nesse sentido, começamos por fazer uma síntese dos três tipos de suicídio segundo Durkheim, vendo qual deles se aproxima melhor dos propósitos estoicos, daí decorrendo um estudo sobre o comportamento de Hércules no final da tragédia *Hercules Furens* e no de *Hercules Oetaeus*: nesta se observa a ascense do *proficiens*, que, no último momento, aceita de forma impassível o seu Destino.

A edição adoptada para as tragédias de Eurípides é a da Oxford Classical Texts, preparada por James Diggle; para as de Séneca é a da Loeb, preparada por John Fitch. Seguiram-se os comentários da Oxford Clarendon Press, de Bond, para a tragédia *Heracles* de Eurípides, e da Cornell University Press, de Fitch, para *Hercules Furens*, de Séneca.

Para tornar as notas de rodapé mais leves e de mais fácil leitura, algumas obras de uso mais frequente são citadas em abreviaturas cuja lista apresentamos. Foram adaptadas as grafias σ e ς em vez de c, no caso do grego, e *u* em vez de v, relativamente ao latim. Apresentamos algumas traduções dos textos clássicos quando reconhecemos que são boas, e quando não analisamos o passo ou não fazemos paráfrase do mesmo. Os títulos das tragédias são apresentados em latim, seguindo as normas estabelecidas nos dicionários de Liddell-Scott e Glare, à excepção de *Heracles*, que segue a prática adoptada nos estudos euripidianos de James Diggle. Quanto ao nome do Alcida, achámos conveniente, por razões de clareza, manter Héracles quando se fala da tragédia de Eurípides e Hércules quando nos referimos à de Séneca.

⁹ Para um estudo sobre esta problemática vejam-se, por exemplo, Arthur Stanley Pease, “On the Authenticity of the *Hercules Oetaeus*”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 49 (1918), 3-26; Léon Herrmann, *Le Théâtre de Sénèque* (Paris: Les Belles Lettres, 1924), 53-57; Francesco Giancotti, *Saggio sulle Tragedie di Seneca* (Roma: Società Editrice Dante Alighieri, 1953), 7-16; R. G. Tanner, N. S. W. Newcastle, “Stoic Philosophy and Roman Tradition in Senecan Tragedy”, *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, II, 32.2 (Berlim, Nova Iorque: Walter de Gruyter, 1985), 1100-1133; Seneca, *Tragedies*, II, (*Oedipus*, *Agamemnon*, *Thyestes* [Seneca] *Hercules Oetaeus*, *Octavia*), ed. e trad. John G. Fitch (Cambridge, Massachusetts, Londres: Harvard University Press, 2004), 332-334.

Capítulo I

EURÍPIDES, SÉNECA E O ESTOICISMO:

UM ESTUDO PRELIMINAR

1. Eurípides, *Heracles*

EURIPIDES' Heracles is a great play with a serious theme, the sudden downfall of the good and glorious.
(Bond, v)

1.1. Data e estrutura da tragédia

A tragédia *Heracles* de Eurípides terá sido representada entre 416 e 414¹. A acção dramática começa com Anfitrão, Mégara e os seus três filhos junto do altar de Zeus, onde se refugiaram como suplicantes para tentar escapar à morte (vv. 1-106). Sob a ameaça de serem queimados vivos por Lico, que viola os direitos dos suplicantes, a família heraclida abandona o altar e dirige-se para o palácio de Héracles (vv. 140-347). No momento que antecede a sua morte, há uma reviravolta da Fortuna (περιπέτεια), com a chegada de Héracles a Tebas, regressado do Hades (vv. 451-522). Bond afirma que “Such sudden reversals, involving an obvious element of chance, are an exciting feature of the later plays of Euripides.”²

Até à vinda do protagonista, a acção desenrola-se de modo lento (o ritmo está relacionado com a ansiedade das personagens porque foram condenadas à morte, e pela incerteza sobre se Héracles poderá ou não sair do Hades). Com a entrada do Alcida em cena, o ritmo da acção acelera. Há uma rápida sucessão de acontecimentos: preparação da morte de Lico (vv. 565-606), morte do tirano (vv. 749-754), canto de júbilo do Coro (vv. 763-814), entrada das deusas em cena, anunciada pelo Coro – nova περιπέτεια (vv.

¹ Sobre a datação de *Heracles* ver Bond, xxxi-xxxiii. O mesmo autor, partindo de sete tragédias cuja datação é tradicional, e comparando o índice de resolução nos trímetros iâmbicos de cada uma delas – *Alcestis* (438 a.C.) 6,2%, *Medea* (431) 6,6%, *Hippolytus* (428) 4,3%, *Troades* (415) 21,2%, *Helena* (412) 27,5%, *Orestes* (408) 39,4%, *Bacchae* (406) 37,6% – aproxima a data da tragédia *Heracles* da de *Troades*, “The figure for *Heracles* is 21.5% which indicates a date close to that of *Troades* (415). 416 and 414 are both possible.” (*idem*, xxxi)

² Bond, xvii.

815-874), Héracles mata os filhos e Mégara (vv. 887-909), entrada do Mensageiro (v. 910) que narra as mortes (vv. 922-1015), lamento do Coro (vv. 1016-1041).

A acção volta a ser mais lenta no momento em que Héracles acorda (vv. 1088-1108) e descobre, com o auxílio de Anfitrião, que foi o autor do morticínio (vv. 1111-1145). O herói deseja suicidar-se (vv. 1146-1152), mas a empresa é travada com a chegada de Teseu que, por sua vez, oferece a cidade de Atenas como lugar de exílio e de purificação da mácula do Alcida (vv. 1163-1426).

Segundo Bond, “During the past century many critics have complained that the first part of the play (1-814), the supplication and rescuing of Heracles’ family, has no real connection with what follows, his madness and the murders”³. Entre os que assim julgam, conta-se Ann Norris Michelini. Para a autora, a tragédia tem duas acções que não estão intimamente ligadas, e que se contradizem completamente:

The first half builds to a happy ending, with Herakles triumphantly returning to rescue his family from the usurper Lykos, while the second half shows the savior as the murderer of his family. While in the other cases it is possible to trace the ways in which two actions have been interlaced, in this case we can only point to parallels and analogies between the actions. The central feature of the structure must remain the abrupt break that severs the play into two halves.⁴

Na perspectiva de Bond, “The play is written around the contrast at lines 814/5 (...). It is this violent antithesis which holds *Heracles* together. The first part, which here reaches its culmination, has been concerned with the threat to the children of Heracles and their salvation by Heracles. They are now to be killed by their saviour”⁵. O mesmo autor considera que os vv. 822-873, entrada das deusas, Íris e Lissa, em cena, fazem parte de um “segundo prólogo”⁶. Duclos, por sua vez, apresenta uma visão tríplica da acção dramática: Héracles salvador (vv. 1-821); Héracles louco (vv. 822-1088); Héracles triunfante (vv. 1089-1428)⁷. Esta divisão em três partes está igualmente presente em Parmentier⁸.

³ Bond, xviii.

⁴ Ann Norris Michelini, *Euripides and Tragic Tradition* (Londres: The University of Wisconsin Press, 1987), 232.

⁵ Bond, xxi.

⁶ *Idem*, 281.

⁷ Duclos, 123 ss.

⁸ Parmentier, 7-8.

No tocante a esta problemática, optámos por seguir Barlow. Para a autora a tragédia tem quatro momentos que correspondem a:

1. Ausência de Héracles e a espera pelo seu regresso;
2. Regresso do herói e morte de Lico;
3. Loucura de Héracles, filicídio e uxoricídio;

4. Recuperação de Héracles com o auxílio de Teseu e de Anfitrião – a amizade triunfa no final da acção dramática. Estes quatro momentos podem, ainda segundo Barlow, agrupar-se em duas acções: os dois primeiros formam uma acção e os dois últimos a segunda acção, “each setting a problem followed by a resolution. In the first, the physical danger of Heracles’ family is followed by their rescue. In the second, their destruction and the mental danger of Heracles himself is followed by a kind of restoration.”⁹ Em cada uma destas partes, Héracles assume-se como personagem principal.

1.2. Os deuses

Como nota Ann Norris Michelini¹⁰, a tragédia de *Heracles* é a que coloca mais questões sobre o papel dos deuses. As personagens invocam-nos com alguma frequência: Anfitrião contesta a justiça e a (i)moralidade de Zeus (vv. 339-347; vv. 498-500) que sabe partilhar o leito dos humanos (vv. 344-346), mas é indiferente quando mais precisam dele. O Coro considera que os deuses não possuem ξύνεσις nem σοφία (vv. 655-656). Mégara sente que a forma como as divindades agem na vida dos homens nem sempre são claros (v. 62).

Depois que Héracles regressa do Hades e castiga Lico, o Coro muda de opinião relativamente aos deuses (vv. 772-814), elogiando-os por reconhecer que eles não descuram a justiça. Aparecem, então, em cena Íris e Lissa, que vêm mudar o rumo dos acontecimentos. A posição do Coro volta a ser de censura: critica a intervenção dos deuses na vida dos homens (vv. 1087-1088).

A entrada de Atena em cena é súbita: aparece no preciso momento em que Héracles se prepara para matar Anfitrião (vv. 1001-1006). A deusa interfere na acção,

⁹ Barlow, 6-7.

¹⁰ Ann Norris Michelini, *Euripides and Tragic Tradition*, 267.

para travar Héracles, lançando-lhe uma rocha contra o peito e adormecendo-o. Quanto ao súbito aparecimento desta divindade, Emma Griffiths diz:

While she may be acting as an agent of Zeus, she may also be acting as Heracles' protector, or because of a general concern for the rights and fathers. (...) There are also links between Athena and Zeus and Heracles which suggest a close relationship. However, her role as patron goddess of Athens gives the episode a more immediate link to the original audience, and connects her with Theseus, who arrives shortly afterwards. As Athena stops the physical harm, Theseus provides a solution to the emotional caos which ensues¹¹.

A intervenção da deusa poderá, também, ter que ver com o próprio excesso do herói, uma vez que Íris (e Hera) pretendia, apenas, que Héracles matasse os seus filhos. Ora, o herói mata Mégara e tem que ser impedido para não cometer um último crime, o parricídio – esta violência e excesso poderão fazer parte da própria característica do protagonista (*vide* vv. 565-573)¹².

Quando Anfitrião conta ao Alcida que foi ele o autor da morte dos filhos e de Mégara, o protagonista considera inaceitável que uma deusa como Hera seja honrada, uma vez que a divindade o perseguiu sempre e acabou por destruí-lo quando lhe suscitou a loucura (vv. 1303-1310). Teseu aceita a ideia que os poetas dão dos deuses, de que eles são imorais e injustos (vv. 1311-1319), e parte deste conceito da divindade para dissuadir Héracles de se suicidar. Teseu lembra-lhe que o ser humano mais não é do que um brinquedo nas mãos dos deuses (vv. 1314-1339). Apenas Héracles contesta a imagem antropomorfizada das divindades, não acreditando que os deuses possam ter exactamente as mesmas emoções que os homens (vv. 1340-1344). Neste sentido, parece-nos justa a afirmação de Maria de Fátima Sousa e Silva relativamente à tragédia *Heracles*, “Tornam-se inaceitáveis os crimes e desonestidades que o mito atribuía aos deuses, o modelo religioso tradicional é, a cada momento, posto em causa”¹³.

Este sentimento de descrédito pelas divindades levou investigadores a sentir que a própria tragédia não é senão uma ficção, uma invenção do poeta: “With the overt reference to the possibility that the *logoi* of the poets may be false, we are forced to

¹¹ Emma Griffiths, *Euripides: Heracles* (Londres: Duckworth, 2006), 98-99.

¹² *Vide* o Capítulo III, alínea a).

¹³ Maria de Fátima Sousa e Silva, *Crítica Literária na Comédia Grega: Género Dramático* (Coimbra: diss. de Doutoramento em Literatura Grega, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1983), 226.

consider that *Herakles* itself, the play we are watching, is also a mere fiction, a tale told by a poet who may be lying”, explica Ann Norris Michellini¹⁴.

Bond sugere:

In exhibiting and emphasizing these successive views about gods *Heracles* is mainly agnostic and negative in tone. But two positive features are brought out which serve as shafts of light in this deeply pessimistic tragedy. The first is the strength of human friendship. (...) The second positive feature is the decision of Heracles not to kill himself but to endure life as best he may¹⁵.

Este afastamento do homem dos deuses tem que ver com o interesse que os sofistas tinham de estudar o homem por si, no sentido pleno. Não se pode dizer, contudo, que Eurípides não acreditasse nas divindades, assumiu, apenas, um juízo crítico que procura ser consciente¹⁶.

1.3. Inovações em Eurípides

Sendo o seu objectivo representar um herói mais humano, Eurípides desenvolveu o mito de Héracles de uma forma peculiar, inovando em alguns aspectos:

a) A personagem Lico é uma inovação de Eurípides¹⁷.

b) Episódio da loucura de Héracles e consequente morte dos filhos. Para Bond:

Before Euripides there is little evidence about the stories of the madness of Heracles and the murder of his children. The *Cypria* refer vaguely to τὴν Ἡρακλέους μανίαν. Stesichorus 230 *PMG* mentions a memorial to his children by Megara, who evidently died in a mad attack by Heracles; for our source implies clearly that Stesichorus did *not* include the attack on Amphitryon nor the stone hurled by Athene to stop Heracles (...). Pherecydes (*F. Gr. Hist.* 3 F 14) says simply that Heracles threw his five children into a fire.¹⁸

¹⁴ Ann Norris Michellini, *Euripides and Tragic Tradition*, 275. Vide ainda Emma Griffiths, *Euripides: Heracles*, 96-97; Thalia Papadopoulou, *Heracles and Euripidean Tragedy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 100 ss.

¹⁵ Bond, xxii-xxiii.

¹⁶ Maria de Fátima Sousa e Silva, *Crítica Literária na Comédia Grega: Género Dramático*, 227.

¹⁷ Voltaremos a focar este aspecto quando analisarmos a personagem (Capítulo II, 3.a).

¹⁸ *Idem*, xxviii-xxix.

Segundo o mesmo autor, há três escritores gregos, posteriores a Eurípides, que trataram o tema da loucura antes do Alcida realizar os trabalhos. São eles, Damasco (*F. Gr. Hist.* 90 F 13), Diodoro (4.10.6ss.) e Apolodoro (*Bibl.* 2.4.12)¹⁹. Este, por exemplo, conta que a loucura do herói decorreu depois da guerra contra os Mínios, tendo sido causada pelos ciúmes de Hera, por o Alcida ser filho de Zeus. Enlouquecido, o herói mata não só os filhos como também dois dos seus sobrinhos, atirando-os ao fogo. Depois de recuperada a razão, é purificado pelo rei Téspio. Considerando a purificação insuficiente para expiar os seus crimes, o Alcida procura o oráculo de Apolo, com o intuito de saber quais são os desígnios dos deuses. Do encontro que teve com a Pitonisa, passa a chamar-se Héracles, sendo obrigado a submeter-se às ordens de Euristeu, durante doze anos. Uma vez concluídos os trabalhos, Héracles receberia como prémio a imortalidade²⁰.

Na perspectiva de Bond, não há certezas de que a descrição da loucura de Héracles, quando localizada após a conclusão dos trabalhos, seja uma inovação de Eurípides. Sendo ou não inovação, Eurípides dá a imagem de um herói que, depois de ter vencido todos os obstáculos, é derrotado por completo pelas divindades. Como Ann Norris Micheline sublinha, “The greatest of heroes is being transformed before our eyes into something very like other Euripidean tragic protagonists, helpless and humiliated, perhaps even awkward and ludicrous figures, whose endurance and suffering capture audience sympathy in spite of these negative characteristics.”²¹

Reverter a ordem dos acontecimentos (vindo o acto da loucura depois dos trabalhos) significa para David Kovacs:

The Labors must be given another motivation: Heracles offers to work for Eurystheus so that he and his father, Amphitryon, may return to Argos, from which Amphitryon has been banished. In this way the killing of his family can be left as the final reversal of the hero's good fortune.²²

d) O aparecimento de Teseu no final da acção dramática poderá ser outra inovação do poeta, já que, como sugere Bond, “if in the pre-Euripidean tradition the

¹⁹ *Apud* Bond, xxix.

²⁰ Apolodoro, *Bibliotheca* 2.4.12.

²¹ Ann Norris Micheline, *Euripides and Tragic Tradition*, 263.

²² Eurípides, *Suppliant Women, Electra, Heracles*, ed. e trad. David Kovacs (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998), 304.

murderers preceded the labours, Theseus cannot have played any part and there is a strong likelihood of Euripidean invention here”.²³

Parece-nos que o aparecimento de Teseu no final da tragédia permite a Eurípides elogiar a cidade ateniense, em detrimento de Tebas. Esta cidade recusou ajudar a família de Hércules no momento em que o herói estava ausente (v. 227; v. 560). Teseu, pelo contrário, assim que soube que a família do Alcida estava a ser ameaçada por Lico, dirigiu-se para Tebas, acompanhado de hoplitas (vv. 1164-1171). Hércules é obrigado a abandonar Tebas (governada por tiranos) por ter cometido um crime involuntário. Atenas (onde a democracia era a política vigente) é a cidade acolhedora que julgará e purificará Hércules do filicídio e do uxoricídio.

Para Francis M. Dunn, “When he arrives with an army (1165), when he shows concern for the polluted and exiled Heracles, when he offers him a place of refuge and promises to settle him on Athenian soil, Theseus plays a familiar role as the statesman who embodies Athenian values by protecting suppliants.”²⁴

2. Séneca, *Hercules Furens*

Séneca revela-se o mais «moderno» dos pensadores e dos escritores antigos.
(Padre Manuel Antunes²⁵)

2.1. Data e Estrutura da Tragédia

Pensa-se que a tragédia *Hercules Furens* terá sido escrita antes de 54 d.C.²⁶ A acção dramática afasta-se logo no Acto I da de Eurípides, o seu modelo, com a introdução da personagem Juno, que, num solilóquio, prepara a vingança contra

²³ Bond, xxx.

²⁴ Francis M. Dunn, *Tragedy's End: Closure and Innovation in Euripidean Drama* (Oxford: Oxford University Press, 1996), 121.

²⁵ Padre Manuel Antunes, sj, *Obra Completa*, tomo I, *Theoria: Cultura e Civilização*, volume I, *Cultura Clássica* (Estudos), ed. crítica, coordenação científica Arnaldo do Espírito Santo (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007), 192.

²⁶ Katharina Volk, Gareth D. Williams (ed.s), *Seeing Seneca Whole: Perspectives on Philosophy, Poetry and Politics* (Leiden, Boston: Brill, 2006), 199; Fitch (1), 50-53. Estes críticos sugerem que a tragédia terá sido escrita por volta do ano 54 pelos ecos que encontram da *Apocolocyntosis*.

Hércules. Com a entrada da deusa no início da tragédia, fica-se a conhecer o tema: a loucura e o assassinio dos filhos do Alcida. Já na peça de Eurípides o tema só é revelado quando entram em cena Íris e Lissa (vv. 821-974).

O Acto II assemelha-se ao Prólogo e ao Episódio I de Eurípides. O cenário é semelhante: Anfitrião e Mégara estão junto do altar de Júpiter (Zeus na tragédia grega), como suplicantes, esperando pelo regresso do Alcida. Lico entra em cena não com o objectivo de matar a família heraclida (como em *Her.*), mas de assegurar o seu poder, querendo casar-se com Mégara. Recusada, com violência, a proposta, Lico ameaça queimá-los vivos, acendendo uma fogueira ao redor do altar de Júpiter. Tal como na tragédia de Eurípides, a família heraclida abandona o lugar e dirige-se ao palácio de Hércules.

O Acto III inicia-se com o monólogo do Alcida. Mégara é uma personagem muda, ao contrário do que acontece em Eurípides. Hércules vem acompanhado de Teseu (na tragédia grega, o soberano de Atenas só aparece no episódio V). A permanência do protagonista em cena é curta²⁷ – ao saber que Lico pretendia matar a sua família, deixa Anfitrião, Mégara e os filhos com Teseu e vai ao encontro de Lico para matá-lo. Esta saída rápida abre espaço para que Teseu descreva as moradas das sombras, narrando a luta de Hércules com Cérbero. Este Acto é substancialmente diferente do Episódio II: na peça de Eurípides, Hércules dialoga ora com Mégara ora com Anfitrião, dirige-se aos filhos, encaminha-os para o palácio como um navio que conduz os botes para um porto seguro, metáfora que o herói usa; o Hades nunca é descrito; Anfitrião e Hércules preparam o assassinio de Lico.

O episódio da loucura, no Acto IV, decorre à frente do leitor/espectador. A descrição da alteração mental do Alcida permite ter uma visão “em tempo real” da mudança que está a acontecer no protagonista. Na peça de Eurípides é o Mensageiro (no episódio IV) que conta essa transformação porque tudo se passou dentro do palácio, fora do campo de visão dos espectadores.

O último Acto, que corresponde ao episódio V do *Heracles*, é o despertar de Hércules. O protagonista descobre que foi o autor do filicídio e do uxoricídio. O suicídio surge, em ambas as tragédias, como a melhor opção para o Alcida, mas há uma personagem que o dissuade: Teseu, em Eurípides, e Anfitrião, na tragédia latina.

²⁷ De 237 vv., total de versos do Acto III, apenas 38,5 vv. dizem respeito à fala do herói. Deste número, 11,5 vv. correspondem a Hércules no momento em que se dirige a Anfitrião, a Mégara e a Teseu.

As inovações mitológicas que encontramos em Eurípides foram “recuperadas” por Séneca, mas com uma visão e objectivos diferentes.

2.2. Deuses

Os deuses não têm, nas tragédias de Séneca, o mesmo desenvolvimento e importância que têm nas peças gregas. Em *Hercules Furens*, apesar de Juno entrar em cena, deixando explícito o seu ódio a Hércules e afirmando que tudo fará para destruir o herói, perseguindo *ad aeternum* o fruto do adultério de Júpiter, a sua função e atitude assemelham-se à de uma mulher traída pelo marido. Ela própria diz ter abandonado os céus e passado a viver na terra (vv. 1-5), logo, junto de mortais. Mariana Matias afirma: “Os homens fazem uso do livre arbítrio, que a própria Divindade lhes concedeu. O Mal ou Bem advirá do correcto ou inadequado uso que fizer da Razão e da força de vontade (*uoluntas*) que tiver para se afastar das paixões e dos conflitos que atraem o sofrimento.”²⁸

Num último aspecto, a acção de *Hercules Furens* é “desequilibrada”, já que “o ritmo com que Séneca constrói a acção das suas peças se caracteriza pelo desequilíbrio, visto que gasta a maior parte do texto em intermináveis monólogos de análise interior das personagens, enquanto desenvolve os incidentes específicos da acção em cenas concentradas de uma rapidez vertiginosa.”²⁹, diz Segurado e Campos. Essa falta de proporção prende-se com o objectivo de Séneca em querer revelar as tendências que as personagens têm para enveredar pelo caminho do *uitium*. Ao fazê-las falar, expondo as suas dúvidas, os seus receios; ao dar-lhes a capacidade de construírem um raciocínio lógico e, aparentemente, correcto, Séneca mostra os erros de raciocínio e os resultados que eles podem trazer.

Antes, porém, de passarmos à análise das personagens, sob um ponto de vista comparativo, é conveniente fazer um breve estudo sobre a doutrina do Pórtico.

²⁸ Mariana Montalvão Horta e Costa Matias, *Paisagens Naturais e Paisagens da Alma no Drama Seneciano – Troades e Thyestes* (Coimbra: diss. de Mestrado em Literaturas Clássicas, especialidade de Literatura Latina, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2007), 32.

²⁹ José António Segurado e Campos, “Séneca, Brecht e o Teatro Épico”, *Classica*, 23 (1999), 13.

2.3. Doutrina Estóica

Fundado por Zenão de Cício, que chega a Atenas por volta do ano 313 a.C. para abraçar o estudo da filosofia helénica, o estoicismo³⁰ surge na Grécia por volta do ano 300 a.C. Pretende ser uma resposta ao momento conturbado que as cidades gregas viviam no fim do séc. IV. Em contraste com a anterior hegemonia e individualismo, características do espírito heleno, o povo grego confronta-se agora com uma abertura de horizontes e uma nova cultura a invadir o seu espaço, na sequência da expansão de Alexandre.

Zenão procurou ensinar um novo sentimento de comunidade, que se opunha por completo ao individualismo defendido por Epicuro. Proferindo os seus discursos na Στοὰ ποικίλη, lugar onde se reunia com um vasto público, e que acabou por dar nome à Escola, Zenão difundiu ainda a sua crença num poder que comanda todo o Universo. Como sublinha Joseph Moreau, Zenão propôs a ideia da existência de uma Razão Universal (Λόγος), que é Destino e Providência³¹. A partir deste conceito, pretende libertar as almas de todo o tipo de inquietudes, medos, inseguranças, fazendo vingar a ideia de que tudo o que acontece é inevitável e de acordo com a vontade de um Bem Supremo, de tal modo que cabe ao homem aceitar tudo com resignação e confiança. Assim, ao procurar viver bem e de acordo com o que a Natureza lhe enviava, uma vez que provinha de deus, o homem conseguia alcançar a sabedoria: “o estoicismo desenvolve-se como um materialismo e como um racionalismo ético.”³²

³⁰ O estoicismo compreende três grandes momentos na sua história. O primeiro período, correspondente ao do estoicismo antigo (finais do séc. IV a.C. a III a.C.), é inaugurado por Zenão de Cício e continuado por Cleantes e Crisipo (todos eles assumiram a direcção da Escola). Num segundo momento, no período médio (sécs. II-I a.C.), o estoicismo chega a Roma, aí tendo como representantes Panécio de Rodes, amigo de Cípião Emiliano e membro do chamado *Círculo de Cípiões*, e Posidónio de Apameia, discípulo de Panécio e amigo e mestre de Cícero. Por último, o terceiro período, denominado neo-estoicismo, estoicismo romano ou estoicismo imperial (I-II d.C.), tem como protagonistas Séneca, Musónio Rufo, Epicteto (escravo e depois liberto) e o imperador Marco Aurélio.

³¹ Vide Joseph Moreau, *Stoïcisme – Épicurisme: Tradition Hellénique* (Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1979), 9.

³² Jean Brun, *O Estoicismo*, trad. João Amado (Lisboa: Edições 70, 1986), 32.

2.3.1. Os três ramos da Filosofia: Física, Lógica e Moral

De modo geral, os estóicos dividiam a Filosofia em três ramos³³: a Física, a Moral e a Lógica – o primeiro a fazer esta distinção foi Zenão de Cício³⁴. Apesar desta tripartição, os estóicos consideram que esses três ramos se conjugam num todo e procuraram demonstrá-lo por meio de diversas analogias. Uma delas é entre o estoicismo e o corpo de um animal, em que os ossos e os nervos têm como correspondente a Lógica, a carne a Moral e a alma representa a Física. Um outro símile que os estóicos usam é o ovo: a casca é a Lógica, a clara a Moral e a gema, que está no centro, a Física. Estabelecem ainda paralelismo entre esta doutrina e um campo fértil: a Lógica seria a cerca que delimita toda a área de cultivo, a Moral os frutos, e a Lógica a terra ou as árvores. Por último, entre o estoicismo e uma cidade bem fortificada e sob o governo da Razão³⁵. De todos estes exemplos se infere que nenhuma parte é independente, mas cada um dos elementos completa os outros formando um todo. De facto, como refere Diógenes Laércio, se todas as coisas são apreendidas por recurso à lógica, esta implicará a inclusão de tudo o que entra no domínio da física e da ética³⁶.

a) A Lógica

O estoicismo, tal como o aristotelismo, parte do empirismo. Contudo, as perspectivas que estão na base de cada uma destas doutrinas filosóficas diferem por completo. Para Aristóteles, o mundo é estático (porque traduz um movimento incompleto, ou seja, “ele não é mais do que a passagem da potência ao acto”³⁷) e obedece a hierarquias (no sentido em que cada indivíduo tem um lugar e função próprios no mundo).

³³ Segundo Diógenes Laércio, há estóicos que elaboraram uma divisão mais minuciosa, como é o caso de Cleantes, que dividiu a Filosofia em seis partes: Dialéctica, Retórica, Ética, Política, Física e Teologia. (vide Diógenes Laércio, 7.41). No entanto, a tripartição parece ser a mais aceite entre os estóicos.

³⁴ Diógenes Laércio, 7.39.

³⁵ Vide Diógenes Laércio, 7.40.

³⁶ Diógenes Laércio, 7.83.

³⁷ Jean Brun, *O Estoicismo*, 35.

Já os estóicos entendiam o mundo como um ser vivo³⁸. Deus, Mundo, Natureza, todos são seres vivos. Como afirma Jean Brun,

O empirismo estóico não é um empirismo de mensagem qualitativa, como em Aristóteles, mas um empirismo da compenetração do homem e do mundo: sentir é ter os sentidos e a alma modificados pelo que é exterior; esta modificação pode ser em harmonia com o que a provoca, e neste caso estamos na verdade, ou pode estar em desacordo, e nesse caso estamos no erro e na paixão.³⁹

Assim, o homem só vive bem quando em plena sintonia com o que faz parte da natureza.

A doutrina do Pórtico divide o estudo da Lógica em duas partes: retórica (ῥητορικὴ) e dialéctica (διαλεκτική) – esta estrutura da ‘ciência de bem falar’ é herdeira da sistematização aristotélica. A primeira constitui a ciência de bem falar que, por sua vez, tem três géneros: deliberativo, judicial e demonstrativo ou epidíctico. A retórica divide-se em *inuentio*, *dispositio*, *elocutio* e *actio*, correspondendo cada uma dessas partes às fases da elaboração do discurso (ainda sem a da *memoria*, que só mais tarde a tratadística retórica integrará). A dialéctica é a ciência que permite o uso correcto da linguagem quer em perguntas quer nas respostas. Esta ciência é divisível em duas partes: uma diz respeito ao discurso (σημαινόμενος, ‘significado’), a outra está relacionada com a linguagem (φωνή, ‘som’). O discurso compreende a *introductio*, a *narratio*, a *refutatio* e a *conclusio*⁴⁰.

A dialéctica é necessária e é considerada pelos estóicos como uma virtude que agrega em si todas as outras. É pela dialéctica que o sábio consegue discernir de modo pleno a verdade da mentira, além de lhe permitir um bom uso da argumentação e um raciocínio claro. É munido da dialéctica que o homem obtém a capacidade de colocar questões às quais consegue responder⁴¹.

³⁸ Séneca considera que o mundo, tal como qualquer ser vivo, possui artérias e veias. Explica Pierre Grimal, *Sénèque: sa Vie, son Oeuvre, avec un Exposé de sa Philosophie* (Paris: Presses Universitaires de France, 1966), 50, que a visão de Séneca de que o mundo é um ser vivo não é original, uma vez que já Empédocles e Posidónio tinham explorado o conceito. Contudo, diz-nos Grimal que o que se demarca em Séneca é o estudo que ele desenvolve sobre o tema: “Cette doctrine est poussée par lui jusque dans le détail, à la façon d’une hypothèse dont on cherche à développer les conséquences, et surtout, elle lui permet de concevoir, selon un schéma quasi mécanique, la *solidarité interne* du Monde, exigée par le postulat de sa rationalité, et condition même de toute connaissance.”

³⁹ Jean Brun, *O Estoicismo*, 36.

⁴⁰ Diógenes Laércio, 7.41-43.

⁴¹ Diógenes Laércio, 7.46-48.

b) A Física

O termo ‘Física’ vem do termo grego φύσις (‘natureza’) que, por sua vez, deriva da forma verbal φύειν, cujo sentido é ‘crescer’. A Natureza contém em si o mundo e é a fonte directriz de tudo.

Na verdade, para os estóicos, a palavra ‘física’ tinha um significado mais amplo do que aquele que comumente lhe atribuímos nos nossos dias. Segundo Diógenes Laércio, os Estóicos entendiam a Física como aquilo que detém o mundo e que provoca as estações. Definiam a natureza como uma força que se desloca sobre si mesma e que preserva a descendência dos seres⁴².

A Física dividia-se em vários ramos. Um relaciona-se com a divisão por espécies e compreendia o que trata dos corpos (περὶ σωμάτων), o que trata dos princípios (περὶ ἀρχῶν), o dos elementos (περὶ στοιχείων), o dos deuses (περὶ θεῶν), o dos limites (περὶ περάτων), o do lugar (τόπου) e o do vazio (κενοῦ). Um outro ramo liga-se à divisão por géneros: do Cosmo, dos elementos e da etiologia⁴³.

Relativamente aos géneros, em particular ao universo, este é governado por dois princípios, um passivo e um activo. O passivo (τὸ πάσχον) é identificado com a matéria (ὕλη); e o activo (τὸ ποιοῦν), que se relaciona com a Razão, é designado λόγος. Este princípio é activo no sentido em que age sobre a matéria, moldando-a e fazendo dela forma. Sem este princípio, a matéria jaz informe. Séneca identifica nas *Ad Lucilium Epistulae Morales* estes dois princípios da natureza como causa e matéria. É deles que tudo o resto deriva. Explica Séneca que *materia iacet iners, res ad omnia parata, cessatura si nemo moueat; causa autem, id est ratio, materiam format et quocumque uult uersat, ex illa uaria opera producit*.⁴⁴ A causa é o agente. Em termos práticos, o corpo é a matéria e a alma a causa.

A matéria é, por sua vez, formada por quatro elementos: o fogo (proveniente do éter), o ar (que está depois do éter), a água e a terra. Destes quatro elementos, dois são

⁴² Diógenes Laércio, 7.148-149.

⁴³ Diógenes Laércio, 7.132.

⁴⁴ *L. Annaei Senecae Ad Lucilium Epistulae Morales*, 65.2: ‘A matéria jaz inerte, apta a tomar todas as formas, mas imóvel para sempre se ninguém a trabalhar; a causa, porém, que é como quem diz, a razão, dá forma à matéria, transforma-a naquilo que quer, realiza a partir dela vários tipos de produtos’. As traduções do latim seguem a edição de Lúcio Aneu Séneca, *Cartas a Lucílio*, trad. José António Segurado e Campos (2.^a ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004).

activos (o ar e o fogo), dois passivos (terra e água). Estes elementos são perecíveis pelo facto de que estão em interminável mutação, o que implica um fim e uma renovação.

Há dois movimentos naturais que podemos identificar com a própria vida e morte de todos os que habitam o mundo: o primeiro é a passagem do fogo para a terra, passando pelo ar e pela água (traduz-se na vida); o segundo movimento vai da terra para o fogo, passando de novo pelos dois outros elementos, água e ar (representação da morte). Esta morte e ressurgimento natural das coisas, que os estóicos comumente designam por palingénese, acontece, no dizer de Jean Brun, “por ocasião de uma conflagração universal durante a qual o mundo se dilata no vazio ilimitado que o envolve e onde todas as coisas são transformadas em fogo (ἐκπύρωσις)”⁴⁵. O mesmo autor explica que esta conflagração universal não se traduz numa destruição total do Universo. O que se dá em concreto é uma renovação dos seres e das coisas. Os estóicos acreditavam que a vida do mundo é um círculo perfeito no sentido em que nasce, morre e volta a nascer.

Sendo o κόσμος visto como um ser vivo, que possui uma *anima* e a razão, os estóicos interpretam este ‘Universo’ sob três acepções diferentes: primeira, o Universo é imagem do Deus, único ser que possui qualidades inerentes (ἰδίως ποιόν); este, por sua vez, é um ser indestrutível e arquitecto da ordem do Cosmo, uma vez que tem a capacidade de destruir e recriar tudo a partir de si próprio (o que equivale a dizer que tem mecanismos próprios que lhe permitem eliminar o que quiser e do nada voltar a engendrar algo novo); segunda, o Universo é considerado como a ordem dos astros; terceira, o Universo é visto como um todo, do qual Deus e os astros fazem parte⁴⁶.

Consideravam ainda que o mundo é constituído por matéria, ou seja, por corpos. Esta é uma noção panrealista, visto que, para os estóicos, tudo é σῶμα, desde a noite, a aurora, o minuto, a palavra, o próprio deus, até à alma e as virtudes e os vícios. Dada a visão de que tudo, ou quase tudo, é corpo, é permitido ao homem uma ligação estreita com o Universo, do qual é originário e para o qual retorna. Diz Séneca: *bonum agitat animum et quodam modo format et continet, quae [ergo] propria sunt corporis. Quae corporis bona sunt corpora sunt; ergo et quae animi sunt; nam et hoc corpus est.*⁴⁷

⁴⁵ Jean Brun, *O Estoicismo*, 49.

⁴⁶ Diógenes Laércio, 7.138-139.

⁴⁷ Séneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 106.4: ‘O bem move-nos a alma, de certa maneira dá à alma forma e limites, acções que são específicas dos corpos. Os bens do corpo são corpos; logo também os bens da alma o são uma vez que a alma é um corpo.’

Acrescenta também que as paixões são consideradas como corpos, dado que fazem transparecer expressões no rosto do ser humano quando este se deixa levar por elas:

*non puto te dubitaturum an adfectus corpora sint (...), tamquam ira, amor, tristitia, nisi dubitas an uultum nobis mutent, an frontem adstringant, an faciem diffundant, an ruborem euocent, an fugent sanguinem. (...) corpora ergo sunt quae colorem habitumque corporum mutant, quae in illis regnum suum exercent (...) numquid est dubium an id quo quid tangi potest corpus sit? (...) omnia autem ista quae dixi non mutarent corpus nisi tangerent; ergo corpora sunt. Etiam nunc cui tanta uis est ut inpellat et cogat et retineat et inhibeat corpus est. (...) denique quidquid facimus aut malitiae aut uirtutis gerimus imperio: quod imperat corpori corpus est, quod uim corpori adfert, corpus.*⁴⁸

No entanto, alguns filósofos consideram que nem tudo o que existe no cosmo possui corpo. Sexto Empírico aponta quatro géneros de incorpóreos: o “exprimível” (λεκτόν), o espaço (τόπος), o vazio (κενόν) e o tempo (χρόνος)⁴⁹ – este último é infinito nas duas extremidades, isto é, no passado e no futuro, mas é sempre contínuo. No que diz respeito a este último elemento, os estóicos definem-no como um intervalo de movimento que depende de dois elementos: a terra (e o mar, por extensão) e o vazio.

Os quatro elementos supramencionados são tomados como incorpóreos por não manifestarem qualquer transformação nos corpos. Na verdade, não é possível uma interacção que fundamente uma mutação entre um incorpóreo e um corpo, visto que o primeiro não produz qualquer efeito no segundo⁵⁰. O mesmo não acontece quando dois corpos se tocam. Há uma influência no acto do confronto. Este contacto implica sempre, ou quase sempre, uma transformação: há um agente e um paciente, um transformador e um transformado. Ao encontro de corpos de que resulta uma alteração, os estóicos denominam “amálgame total” (κρᾶσις δι’ ὅλων). Segundo Jean Brun, “A continuidade da natureza, esta presença dos corpos num mundo de espaço ocupado que ignora o

⁴⁸ Séneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 106.5, 7-10: ‘Acho que tu não hesitarás em reconhecer como corpos as paixões (...) – tais como a cólera, o amor, a tristeza, a menos que tu duvides que elas nos alteram o rosto, nos enrugam a testa, nos alongam a face, nos tornam a cara encarniçada ou nos fazem ficar sem pinga de sangue. (...) Consequentemente, tudo quanto altera a cor e a forma dos corpos é igualmente um corpo, o qual exerce naqueles a sua acção. (...) E será possível duvidar que seja corpo tudo aquilo por que um corpo pode ser tocado? (...) Ora, tudo quanto referi não poderia alterar o nosso corpo se lhe não tocassem; por conseguinte, todos são corpos. Mais ainda: tudo quanto tenha em si força suficiente para nos impelir, forçar, deter ou impedir de nos movermos – tem de ser um corpo. (...) Em suma, tudo quanto nós fazemos, fazemo-lo sob ordens ou da maldade ou da virtude, e tudo quanto exerce poder sobre um corpo, tudo – é um corpo!’

⁴⁹ Sexto Empírico, *Aduersus Mathematicos* 10.218.

⁵⁰ Vide Cícero, *Academica Posteriora*, 2.39.

vazio, esta assimilação de Deus e do Cosmo, permitem-nos dizer que o todo está em simpatia consigo mesmo, que tudo conspira, que existe uma simpatia universal das coisas e dos seres.”⁵¹ Esta simpatia (συμπάθεια) é universal e conatural (συμφνές), sendo ainda uma outra forma de “designar a identidade de Deus e do mundo”.⁵² Tudo provém de Deus, que representa uma força anímica dotada de inteligência, de tal modo que a infinidade de corpos mais não são que parcelas dessa mesma divindade.

Deus e o Destino (εἰμαρμένη⁵³) assumem importância relevante para a compreensão da vida do homem, uma vez que todas as coisas têm o seu rumo próprio: “o destino é uma realidade natural inscrita na estrutura do mundo, no sentido em que o conjunto, a κρᾶσις, que liga os seres, é testemunho de uma disposição imutável na ordem das coisas”⁵⁴.

Este poder conferido ao destino levou alguns filósofos (em especial os epicuristas) a criticarem a concepção que os estóicos tinham dele e do livre-arbítrio, porque incongruente. O problema que se colocava era: em que medida ao homem era dada liberdade de fazer as suas próprias escolhas se o Destino tinha poder absoluto sobre todos os seres? Crisipo contribuiu, no âmbito da reflexão estóica, para a compreensão desta questão: para ele o Destino é um poder que governa todo o Cosmo, nada acontece sem uma causa precedente. Considerando que tudo se rege por uma causa, Crisipo defendia a teoria de que existem duas espécies de causas: as causas perfeitas e principais (αὐτοτελεῖς αἰτίαι ou *causae perfectae, causae principales*); e as causas adjuvantes e próximas (προκαταρκτικαὶ αἰτίαι ou *causae adiuuantes, causae proximae*). As primeiras dizem respeito a decisões que o ser humano toma e as segundas à força do Destino:

*Si est motus sine causa, non omnis enuntiatio (quod ὀξύωμα dialectici appellant) aut uera aut falsa erit, causas enim efficientes quod non habebit id nec uerum nec falsum erit; omnis autem enuntiatio aut uera aut falsa est; motus ergo sine causa nullus est. Quod si ita est, omnia quae fiunt causis fiunt antegressis; id est, omnia fato fiunt; efficitur igitur fato fieri quaecumque fiant*⁵⁵.

⁵¹ Jean Brun, *O Estoicismo*, 53.

⁵² *Idem, Ibidem*, 54.

⁵³ A palavra εἰμαρμένη vem do particípio passado do verbo μείρομαι. A raiz *μερ, usada em palavras como μέρος e Μοῖραι, demonstra que o destino, a par das Moiras, comanda a vida de cada um dos seres. O destino é estrutura mas também uma força. Considerado como um sopro não só vital como divino, o destino, em conjunto com a providência, é a força motora que comanda todas as coisas.

⁵⁴ *Idem, Ibidem*, 56.

⁵⁵ Cícero, *De Fato* 10.20-21. Cícero cita Crisipo.

A Providência (πρόνοια) é, por sua vez, a causa que permite concatenar os seres com a vontade divina. É pela Providência que os animais procuram criar relações de amizade e de interdependência⁵⁶. Contudo, esta concepção que os estóicos têm da Providência (aquilo que Jean Brun designou como “finalismo universal”⁵⁷) levanta algumas questões sobre a existência do mal. De facto, estando a Providência em sintonia com tudo o que existe no mundo, implica que haja uma ligação entre ela e o bem, e entre ela e o mal. Este ‘mal’ diz respeito ao que a Natureza cria e que é nocivo (como por exemplo, as tempestades, as epidemias, os animais ferozes, as plantas venenosas) mas também às acções do homem (guerras, violência). Este aspecto levou os cépticos a criticarem os estóicos. Crisipo contra-argumenta com a ideia de que tudo tem um contrário (por exemplo, a virtude tem como antítese o vício). O mal permite criar um certo equilíbrio⁵⁸ e, em simultâneo, pode ser útil, uma vez que pode ser “necessário para o aparecimento de um bem maior.”⁵⁹

Há que notar, contudo, que a Providência, o Destino, a Natureza, a Razão Universal e Deus mais não são do que sinónimos. Deus é pensado no superlativo porquanto é um princípio que governa todos os outros. A divindade é matéria, mas não possui qualquer forma humana. Tal como matéria, Deus é um sopro ígneo, dotado de inteligência. Difere do homem por ser imortal e ignorar qualquer mal.

Quanto à alma humana, ela é, segundo René Hoven⁶⁰, feita de elementos subteis, em concreto, é originada a partir do ar e do fogo. Zenão de Cício, Antípatro e Posidónio definem a alma como um sopro quente (πνεῦμα ἔνθερμον)⁶¹. Esta designação explica-se pelo facto de ser por meio deste πνεῦμα que nós respiramos e nos movemos.

Os filósofos estóicos, ao definirem a alma, comparam-na a um polvo. Apesar de a tomarem como una, dividiram-na em oito partes: uma parte matriz (ἡγεμονικόν) que governa todas as outras partes, sendo a mais importante e dela saindo as outras sete; destas, cinco dizem respeito aos sentidos naturais: a visão, o olfacto, o tacto, a audição e o paladar; as últimas duas partes são o aparelho reprodutor e a palavra. Esta concepção

⁵⁶ Marco Aurélio, *Meditationes*, 4.40 ss.

⁵⁷ Jean Brun, *O Estoicismo*, 60.

⁵⁸ Em *Hercules Furens* de Séneca está bem delineada a ideia de que o bem e o mal permitem criar um certo equilíbrio natural das coisas. Só o insensato, protagonizado por Hércules, é que acredita na possibilidade de destruir todo o mal que existe na terra porque vê nele um obstáculo à construção da ordem. É notório um erro de avaliação relativamente à noção que o herói tem da natureza.

⁵⁹ Jean Brun, *O Estoicismo*, 61.

⁶⁰ René Hoven, *Stoïcisme et Stoïciens face au problème de l'au-delà* (Paris: Les Belles Lettres, 1971), 41.

⁶¹ Cf. Diógenes Laércio, 7.157.

de um corpo dividido em várias partes vai ao encontro da concepção que os estóicos tinham do universo como ser contínuo e em plena harmonia consigo mesmo⁶².

É a partir da alma que o corpo existe, visto ser um princípio vital. A função que desempenha não é apenas de ordem biológica e motora, mas representa, igualmente, uma função gnosiológica. É por meio da alma que o homem compreende o mundo. O conhecimento e aceitação deste mesmo mundo permite-lhe viver bem e alcançar a sabedoria. Segundo Jean Brun, “a alma tem duas funções essenciais: a representação, que nasce duma impressão do objecto exterior na substância da alma, e a inclinação (ὁρμή) que é a faculdade de experimentar o desejo e a aversão.”⁶³

Quando o corpo morre, a alma subsiste ainda, mas é perecível⁶⁴. Esta teoria da sobrevivência da alma depois da morte do corpo é complexa entre os estóicos. Para Zenão, depois de o corpo perecer, a alma humana vivia durante um período de tempo, mas acabava por desaparecer. Já Cleantes considerava que a alma subsistia até à conflagração total (ἐκπύρωσις). Para Crisipo apenas a alma dos sábios sobreviveria. A dos ímpios morreria com a destruição do corpo⁶⁵.

Para Sêneca, parece não haver uma resposta única e simples, uma vez que, nas suas obras, encontramos várias perspectivas: “Ses oeuvres nous fournissent en abondance des réponses, mais celles-ci présentent à première vue une telle diversité et même tant de contradictions que leur simple lecture laisse perplexe quant à la pensée réelle de notre philosophe”, como refere René Hoven⁶⁶. Assim, Sêneca defende, por um lado, que a alma subsiste até à conflagração universal⁶⁷, ou durante um período mais longo do que aquele que viveu na terra (*Ep.* 102.23). Identifica ainda a possibilidade de haver uma vida num mundo supraterrrestre⁶⁸, rejeitando, tal como os outros filósofos estóicos, a existência de um mundo inferior (*Ep.* 24.18). Sêneca põe a hipótese de que a morte possa ser um fim absoluto, pelo menos quando enuncia alternativas como *mors aut finis aut transitus* (*Ep.* 65.24: a morte ‘ou é termo, ou é passagem’), ou *mors aut*

⁶² Vide Jean Brun, *O Estoicismo*, 66.

⁶³ Jean Brun, *O Estoicismo*, 66.

⁶⁴ Vide Cícero, *Tusculanae Disputationes*, 1.18, e Diógenes Laércio, 7.157.

⁶⁵ Diógenes Laércio, 7.157.

⁶⁶ René Hoven, *Stoïcisme et Stoiciens face au problème de l’au-delà*, 109.

⁶⁷ *Nos quoque, felices animae et aeterna sortitae, cum deo uisum erit iterum ista moliri, labentibus cunctis, et ipsae parua ruinae ingentis accessio, in antiqua elementa uertemur.* (Sêneca, *Consolatio ad Marciam*, 26.7). Vide também René Hoven, *Stoïcisme et Stoiciens face au problème de l’au-delà*, 109.

⁶⁸ Neste caso, René Hoven, *op. cit.*, 110, comenta que a ideia de que existe uma vida depois da morte não é uma concepção exclusivamente estóica. É esta vida supraterrrestre que vamos encontrar no final de *Hercules Oetaeus*: depois de o seu corpo ter sido consumido pelo fogo, Hércules aparece a Alcmena para lhe dizer que a sua alma ascendeu às moradas celestes (vv. 1963-1976).

consumit aut exuit (Ep. 24.18: ‘a morte, ou nos consome totalmente, ou nos despoja de alguma coisa’)⁶⁹.

Importa, porém, ver que em qualquer dos casos o *sapiens* aceita a morte com serenidade. Afinal, a morte é como um outro nascimento:

*Quemadmodum decem mensibus tenet nos maternus uterus et praeeparat non sibi sed illi loco in quem uidemur emitti iam idonei spiritum trahere et in aperto durare, sic per hoc spatium quod ab infantia patet in senectutem in alium maturescimus partum. Alia origo nos expectat, alius rerum status.*⁷⁰

c) A Moral

Os estóicos dividiam o ramo da filosofia que corresponde à moral em vários tópicos: da tendência (ὁρμή), do bem (περὶ ἀγαθῶς) e do mal (περὶ κακῶν), das paixões (περὶ παθῶν), da virtude (περὶ ἀρετῆς), do fim ou do bem supremo (τέλος), do primeiro valor e das acções (περὶ πρώτης ἀξίας καὶ τῶν πράξεων), das condutas convenientes e dos encorajamentos e dissuasões (περὶ τῶν καθηκόντων προτροπῶν τε καὶ ἀποτροπῶν)⁷¹. Segundo testemunha Diógenes Laércio, adoptaram esta divisão: Crisipo, Arquedemo, Zenão de Tarso, Apolodoro, Diógenes, Antípatro, Posidónio e os seus discípulos. Já Zenão de Cício e Cleantes não deram ao ramo da Moral a mesma atenção e desenvolvimento⁷².

A tendência é considerada como o primeiro dado natural do ser – o primeiro impulso espontâneo (ὁρμή) – enquanto o prazer e a dor assumem posições secundárias. O animal tende, em primeiro lugar, a conservar a sua própria segurança e procura conhecer-se. Como explica Léon Robin,

⁶⁹ René Hoven, *op. cit.*, 114, considera que esta é uma segunda tendência do filósofo, e designa-a de “alternativa socrática”. O mesmo autor identifica ainda mais três perspectivas: uma influência epicurista, em que Séneca identificaria a morte como o não ser (*mors est non esse* – Ep. 54.4-5), uma corrente “mística” ou “pitagórico-platónica” (o corpo é um fardo – Ep. 24.17), e, por último uma “corrente mitológica”, baseada em crenças populares, que diz respeito à crença num mundo inferior. Sobre esta última tendência, não nos parece que Séneca acreditasse na sua existência (*vide* Ep. 24.18). Ainda que os Infernos apareçam com alguma frequência nas tragédias do filósofo, a referência às moradas inferiores é a representação da tradição mitológica e, também, das crenças e dos receios do povo relativamente à morte e ao que vem depois dela.

⁷⁰ Séneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 102.23: ‘Tal como o ventre materno nos guarda por dez meses e nos prepara, não para nele permanecer mas sim para sermos como que lançados no mundo assim que estamos aptos a respirar e a aguentar o ar livre, também ao longo do espaço de tempo que vai da infância à velhice nós vamos amadurecendo com vista a um novo parto. Espera-nos um outro nascimento, uma outra ordem das coisas.’

⁷¹ Diógenes Laércio, 7.84.

⁷² *Vide* Diógenes Laércio, 7.84.

A ideia de «constituição» é aqui capital: desde que o animal nasce, está «originariamente apropriado» (*conciliatio*) a essa constituição e à «consciência» que dela tem: está-lhes, de algum modo, «confiado» (*commendatio*). Assim velar-se-á a si mesmo, rejeitará o que possa prejudicar a sua constituição, «tenderá» para o que é próprio a favorecê-la, afastar-se-á do que a contraria. No homem, essa tendência do ser para se conservar tem a particularidade de pertencer a uma constituição do ser racional: a espontaneidade original da sua natureza, com a consciência que dela tem, é fundamentalmente «conforme à Razão».⁷³

Assim, estabelecem os filósofos uma divisão entre “objectos de tendência”⁷⁴: os que podem ser adquiridos porque são bons e estão de acordo com a natureza; e os que devem ser rejeitados porque são maus e opostos à natureza.

O homem, ao conhecer a natureza e obedecer àquilo que ela dita, tem a capacidade de apreender e compreender as escolhas que ela proporciona e reflectir sobre tudo o que dela provém. Ele deve, então, orientar correctamente a sua vida. Esta orientação passa pela aceitação da natureza, vivendo em harmonia com ela (τὸ ὁμολογουμένως τῇ φύσει ζῆν⁷⁵), ou seja, está de acordo com tudo o que tem origem na natureza – *conuenienter naturae*. No entanto, para viver segundo a virtude, as acções e os pensamentos do homem devem ser constantes, o que implica uma atitude de perseverança na construção da *uirtus*. Séneca afirma:

*Sic maxime coarguitur animus inprudens: alius prodit atque alius et, quo turpius nihil iudico, inpar sibi est. Magnam rem puta unum hominem agere. Praeter sapientem autem nemo unum agit, ceteri multifformes sumus. Modo frugi tibi uidebimur et graues, modo prodigi et uani; mutamus subinde personam et contrariam ei sumimus quam exuimus. Hoc ergo a te exige, ut qualem institueris praestare te, talem usque ad exitum serues; effice ut possis laudari, si minus, ut adgnosci. De aliquo quem here uidisti merito dici potest ‘hic qui est?’: tanta mutatio est.*⁷⁶

⁷³ Léon Robin, *A Moral Antiga*, trad. João Morais Barbosa (Edições Despertar, s.d.), 108.

⁷⁴ Vide Léon Robin, *A Moral Antiga*, 108.

⁷⁵ Esta afirmação, apresentada por Diógenes Laércio (7.87), é do tratado Περὶ ἀνθρώπου φύσεως (*Sobre a natureza do Homem*), de Zenão, de que apenas nos restam fragmentos.

⁷⁶ Séneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 120.22: ‘Nada denuncia melhor a falta de princípios morais do que este assumir alternado de diferentes rostos que, para cúmulo da desfaçatez, são, cada um deles, sempre diversos de si mesmos. Deves aceitar como um caso de excepção alguém que só desempenhe um papel na vida. Na realidade, para além do sábio, ninguém se contenta em fazer só uma personagem, todos estamos em constante mudança. Ora nos damos ares de gente frugal e austera, ora de dissipadores e libertinos, para logo a seguir pormos no rosto a máscara oposta àquela que acabámos de tirar. Exige portanto, de ti próprio que sejas até ao fim da vida aquilo que decidiste ser, e faz com que os outros, se não te enaltecem, possam pelo menos reconhecer-te. De indivíduos que ainda ontem encontrámos já hoje podemos ter o direito de perguntar: Quem é este?, – tal a mudança que neles se operou.’

Para Sêneca, o ser humano deve governar a sua vida de modo a torná-la uma *concors uita sibi* (Ep. 89.15), isto é, a sua vivência tem de estar, até ao fim da sua existência, em conformidade com aquilo que escolheu ser. O que Sêneca pretende mostrar é que quem quer abraçar a *uirtus* não pode andar hesitante e dividido entre o bem e o mal, entre a *uirtus* e o *uitium*, balançando entre o percurso correcto e o que conduz ao erro. A partir do momento em que o homem faz uma escolha, terá de ser constante. Deste modo se atinge a felicidade, por um lado, e a sabedoria, por outro.

Para os estóicos, o mal fazia parte da ordem cósmica. A noção que eles tinham de que a par do bem existe o mal (permitindo criar um certo equilíbrio natural, como já referimos) levava a ter como objectivo alcançar o Supremo Bem – por isso se considera a doutrina do Pórtico como uma ética de ascese. O caminho que o sábio escolhe é um percurso que implica um aperfeiçoamento interior que não descarta uma análise crítica diária e ininterrupta. Esta passa pela auto-análise, ou exame de consciência, dos seus actos e pensamentos⁷⁷, para poder alcançar a *uirtus*. Para Sêneca a solução é: *instemus itaque et perseueremus; plus quam profligauimus restat, sed magna pars est profectus uelle proficere*⁷⁸. Este exame crítico permite ao homem tomar consciência de si e do que o rodeia, verificando se está a enveredar pelo caminho da *uirtus* ou pelo do *uitium*⁷⁹. Assim, o encontro com a virtude passa pelo uso contínuo da Razão que permite ao sábio disciplinar-se e evitar todo o género de *affectus*.

A virtude, por sua vez, é considerada pelos estóicos como uma perfeição comum a todos: isto é, todos a podem alcançar se para isso orientarem a vida e as suas escolhas. Cabe assim ao *sapiens* – uma vez que vive em conformidade com a natureza e tem a capacidade de usar a Razão com constância e consistência, encontrando harmonia e paz na alma – ensinar aos outros o caminho para chegar à *uirtus*, orientando-os, aconselhando-os, levando-os a compreender as suas limitações e, sobretudo, a aceitar as suas fraquezas e a dos outros⁸⁰, para melhor as poder corrigir.

⁷⁷ Sêneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 13.6: ‘Quando tiveres à tua volta pessoas empenhadas em persuadir-te de que és um desgraçado pensa bem, não nas palavras que ouves, mas sim naquilo que tu próprio sentes; analisa a tua capacidade de resistência (...), pois és o melhor conhecedor de ti mesmo’.

⁷⁸ Sêneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 71.36: ‘Só há uma solução, portanto: ser firme e avançar sem descanso. O caminho que resta percorrer é mais longo que o já percorrido, mas grande parte do progresso consiste na vontade de progredir.’

⁷⁹ Sêneca, *De Ira*, 3.36; vide Maria Cristina Pimentel, *Quo Verget Furor? Aspectos Estóicos na Phaedra de Sêneca* (Lisboa: Edições Colibri, 1993), 12.

⁸⁰ Cf. Maria Cristina Pimentel, *Quo Verget Furor? Aspectos Estóicos na Phaedra de Sêneca*, 13.

Crisipo entende que o estoicismo é uma medicina que permite alcançar a cura da alma: *est profecto animi medicina, philosophia; cuius auxilium non ut in corporis morbis petendum est foris, omnibusque opibus uiribus ut nosmet ipsi nobis mederi possimus elaborandum est*⁸¹. Contudo, como sugere Sêneca, a cura só é possível quando qualquer indício de paixão é extraído por completo. Não basta “adormecer” o *uitium*, há que excisá-lo: *optimum est primum irritamentum irae protinus spernere ipsisque repugnare seminibus et dare operam, ne incidamus in iram*⁸².

A virtude é, assim, um bem no qual se contemplam, em geral, dois géneros. Diógenes Laércio considera a virtude não-intelectual (ἀθεώρητος), como é o caso da saúde, e a intelectual (θεωρηματική), como por exemplo a prudência e a justiça⁸³. Esta diferença entre virtudes intelectuais e não-intelectuais permite distinguir aquelas que são naturais – que os homens insensatos também possuem – das que são exclusivas dos sábios, porque implicam um percurso interior de ascese.

Entendendo que as virtudes são bens, o número total destes bens varia. Panécio considera duas virtudes (teórica e prática), outros estabelecem três (racional, natural e moral), Apolófanes apenas uma (a prudência). Cleantes, Crisipo e Antípatro, muitas. Apesar desta divergência, é aceite pela generalidade dos estóicos a divisão de todas as virtudes em primárias e subordinadas – porque estabelecem uma relação de subordinação com as antecedentes.

As primárias são, seguindo os estóicos, neste particular, a sistematização platónica, quatro: a sabedoria (φρόνησις ou σοφία), a coragem (ἀνδρεία), a justiça (δικαιοσύνη) e a prudência (σωφροσύνη). Como virtudes subordinadas da sabedoria temos a magnanimidade, a paciência e a prudência. A coragem implica sempre uma acção que permita um acto de escolha, de fuga ou de indiferença⁸⁴. A justiça é, como refere Cícero, *habitus animi communi utilitate conseruata suam cuique tribuens dignitatem*⁸⁵. A prudência leva ao estudo dos elementos constituintes da natureza identificando, além das virtudes, os indiferentes e as paixões. Sêneca, porém, divide o bem em três classes: o da primeira diz respeito a manifestações como o *gaudium*, a *pax*, a *salus patriae*; o da segunda refere-se à *tormentorum patientia et in morbo graui temperantia* (‘resistência à tortura ou a firmeza de ânimo durante uma doença grave’); o

⁸¹ Cícero, *Tusculanae Disputationes*, 3.6.

⁸² Sêneca, *De Ira*, 1.8.1.

⁸³ Diógenes Laércio, 7.90.

⁸⁴ Diógenes Laércio, 7.92-93.

⁸⁵ Cícero, *De Inuentione*, 2.160.

bem da terceira classe está relacionado com o *modestus incessus et compositus ac probus uultus et conueniens prudenti uiro gestus* ('modéstia das atitudes, a serenidade e a honestidade do rosto, os gestos adequados a uma pessoa de bom senso')⁸⁶.

Em contraponto a estas quatro virtudes associam-se quatro vícios ou quatro males: a insensatez, a cobardia, a injustiça e a imprudência. Igualmente a estes quatro vícios se subordinam outros: incontínência, torpeza relativamente à mente e mau conselho⁸⁷. Diógenes Laércio identifica o vício como o desconhecimento de tudo o que é virtuoso. Este é um aspecto que leva os estóicos a afirmarem que as virtudes, visto serem um saber, podem ser ensinadas. A vantagem daquele que se dedica ao estudo da virtude é, uma vez apreendida esta faculdade, não mais a perder.

Também a lógica e a física fazem parte das virtudes enumeradas pelos filósofos. A física é vista como uma moral e como um *modus uiuendi* que tem como princípio fundamental a Razão. É a virtude que conduz o homem à sabedoria, mas, mais do que isso, ela é tida como a própria sabedoria.

Nem tudo os estóicos consideram como bens e males, virtudes e vícios. Entendem que há os indiferentes (ἀδιάφορα)⁸⁸. São indiferentes tudo o que esteja relacionado com o corpo, como por exemplo, a vida, a morte, a saúde, a doença, a beleza, a força, a riqueza, o prazer, a dor, a glória⁸⁹; ou com aquilo que vem do exterior, visto não causar nem alegria nem tristeza em quem o experimenta. Apenas o uso que o homem faz dos indiferentes permite torná-los úteis ou maléficos. Um exemplo significativo é o da força, o elemento que melhor caracteriza a personagem Hércules. O uso que ele faz da força, que passa por ser excessivo e violento, revela ser inconveniente, uma vez que ele tanto a utiliza para as boas como para as más acções.

Os estóicos reconhecem, ainda, nos indiferentes dois valores: convenientes ou inconvenientes ou, na designação de outros estóicos, preferíveis (προηγμένα) ou rejeitáveis (ἀποπροηγμένα), segundo o nosso próprio impulso (ὁρμή). Avaliando-os, o homem deve aceitar o que for conveniente, ou evitá-lo, caso seja inconveniente: os indiferentes saúde / doença, por exemplo, tornam-se assim opostos pois aquela é conveniente / preferível e esta é inconveniente / rejeitável.

⁸⁶ Séneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 66.5. Veja-se também Maria Cristina Pimentel, *Quo Verget Furor? Aspectos Estóicos na Phaedra de Séneca*, 17.

⁸⁷ Diógenes Laércio, 7.93.

⁸⁸ O termo indiferente é usado para identificar três distintos estados de espírito: em primeiro lugar designa aquilo que não causa nem desejo nem aversão; segundo, é indiferente o que causa em simultâneo desejo e aversão; por último, aquilo que não concorre nem para a felicidade nem para o infortúnio.

⁸⁹ Vide Sexto Empírico, *Aduersus Mathematicos* 9.59 e ss.

O que importa é saber aceitar tudo o que acontece de bom e de mau, porque tem origem na Providência⁹⁰. Esta tomada de consciência e aceitação permite-lhe viver em liberdade porque em harmonia com a Natureza. Cícero revela quais são os requisitos para um *sapiens*:

*Ergo, hic, quisquis est qui moderatione et constantia quietus animo est sibi ipse placatus, ut nec tabescat molestiis nec frangatur timore nec sitienter quid expetens ardeat desiderio nec alacritate futili gestiens deliquescat, is est sapiens quem quaerimus, is est beatus, cui nihil humanarum rerum aut intolerabile ad demittendum animum aut nimis laetabile ad exferendum uideri potest. Quid enim uideatur ei magnum in rebus humanis, cui aeternitas omnis totiusque mundi nota sit magnitudo? Nam quid aut in studiis humanis aut in tam exigua breuitate uitae magnum sapienti uideri potest, qui semper animo sic excubat, ut ei nihil inprovisum accidere possit, nihil inopinatum, nihil omnino nouum?*⁹¹

É, então, sábio todo o homem que é moderado, que consegue manter uma tranquilidade de espírito, vive em paz consigo mesmo, sem se deixar dominar por qualquer tipo de *affectus*. Como explica Maria Cristina Pimentel, “O *sapiens* é, assim, aquele que não se deixa atingir pela adversidade, que orienta os indiferentes no sentido do bem, que procura as virtudes e afasta os vícios”⁹². Apenas o insensato se revolta contra o Destino, e todas as acções que aquele possa praticar, por mais nobres que aparentem ser, não são mais do que falsas virtudes. Hércules, no *Hercules Furens*, revela ser o modelo de uma personagem insensata que não consegue controlar as suas emoções.

As paixões (πάθοι, *affectus*) são movimentos desordenados e impetuosos que ocorrem ao nível da alma, são corpos que nela se manifestam e que são contrários à Natureza⁹³. ‘Paixão’ é definida por Zenão, segundo testemunha Diógenes Laércio, do seguinte modo: ἔστι δὲ αὐτὸ τὸ πάθος κατὰ Ζήνωνα ἢ ἄλογος καὶ παρὰ φύσιν ψυχῆς κίνησις ἢ ὁρμὴ πλεονάζουσα⁹⁴. Cícero adaptou esta definição para latim: *ut perturbatio sit, quod πάθος ille dicit, auersa a recta ratione contra naturam animi commotio*.

⁹⁰ Cf. Maria Cristina Pimentel, *Quo Verget Furor? Aspectos Estóicos na Phaedra de Séneca*, 18.

⁹¹ Cícero, *Tusculanae Disputationes* 4.17.37.

⁹² Maria Cristina Pimentel, *Quo Verget Furor? Aspectos Estóicos na Phaedra de Séneca*, 19.

⁹³ Cícero, *Tusculanae Disputationes*, 4.15. 34.

⁹⁴ Diógenes Laércio, 7.110.

*Quidam breuius perturbationem esse appetitum uehementiorem, sed uehementiorem eum uolunt esse qui longius discesserit a naturae constantia*⁹⁵.

O conceito de paixão assume para os estóicos dois sentidos: ou é originada por um movimento contrário à razão, ou então é uma tendência que não tem controlo (como acontece com Hércules). Em ambos os casos, mostra ser um sentimento que se manifesta na alma e que se opõe aos princípios da natureza. A alteração que a paixão provoca na alma é determinada por uma *perturbatio*, ou seja, por um movimento “desordenado e doentio”⁹⁶, que vai de encontro à Razão.

Assim, consideram os estóicos que, tal como o corpo está exposto a adversidades exteriores que podem levá-lo a adoecer, também a alma pode ficar doente e fraca. As paixões são as doenças da alma e Diógenes Laércio sugere algumas a que a alma fica sujeita: φθονερία (inveja), ἐλεημοσύνη (misericórdia) e ἔριδες (discórdia)⁹⁷.

Entendidas como *perturbationes*⁹⁸, elas são provocadas no íntimo do homem e não têm como causa uma divindade, como os autores gregos clássicos acreditavam. Estes julgavam que o ser humano era vítima das forças superiores (em particular, a Necessidade⁹⁹) com as quais ele não poderia combater ou sequer opor-se-lhes porque eram uma força que tudo controla. Assim se explicam a morte dos filhos de Hércules, em *Heracles*, e a sua própria morte, nas *Trachiniae*, ou mesmo a morte de Laio e o incesto de Édipo, no *Oedipus Tyrannus*.

Os *uitia* (κακία) são, assim, o resultado de uma má interpretação, de um juízo errado por parte do homem, causando agitação e inconstância, e acabam por escravizar o próprio homem. Todo aquele que se deixa dominar pela mente sem controlo não consegue discernir os perigos que se avizinham.

Tendo por base a ideia de que as paixões são erros de avaliação, os estóicos enumeram quatro *uitia* primários: o desgosto (λύπη), o medo (φόβος), o desejo sensual (ἐπιθυμία) e o prazer (ἡδονή). Cada um deles tem manifestações físicas no ser humano¹⁰⁰. Na tragédia em análise, vemos que Anfitrião se deixa levar pelo medo (pela ausência do filho, pela falta de segurança) e pelo desgosto (sente terror pela morte dos Heraclidas); Mégara, pelo medo e pelo desejo; Lico pelo prazer e Juno pelo desejo (o

⁹⁵ Cícero, *Tusculanae Disputationes*, 4.6.11.

⁹⁶ Vide José Pedro Serra, *Pensar o Trágico: Categorias da Tragédia Grega*, 80.

⁹⁷ Diógenes Laércio, 7.115.

⁹⁸ Vide Cícero, *Tusculanae Disputationes*, 4.15.

⁹⁹ Vide G. Rodis Lewis, *La Morale Stoïcienne* (Paris: Presses Universitaires de France, 1970), 109.

¹⁰⁰ Vide Séneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 106.6.

ódio e a ira que nutre por Hércules fá-la procurar incessantemente um modo de destruí-lo; a deusa é movida ainda pela *dolor* por ter sido preterida por Júpiter).

Além disso, estes quatro *uitia* podem ser divisíveis segundo um par de binómios: são erros de juízo em relação a um tempo presente ou a um tempo futuro; são erros de valor entendendo que algo é aparentemente bom ou mau. E cada *uitium* tem vários subordinados. Do sentimento desgosto¹⁰¹, que provoca na alma uma contracção irracional (συστολή), vem a piedade, a inveja, o ciúme, a rivalidade, a angústia, a perturbação, o desgosto, a aflição e a confusão. O medo está relacionado com uma expectativa do mal¹⁰² e compreende a hesitação, a vergonha, o terror, o pânico e a ansiedade. O prazer¹⁰³, que é um desejo irracional por algo que parece ser agradável, compreende a vaidade, o regozijo com a desgraça alheia, a voluptuosidade e a devassidão. O desejo¹⁰⁴, tido como um apetite irracional, inclui o ódio, a rivalidade, a cólera, o amor, o desejo de vingança, a fúria¹⁰⁵.

Por oposição às paixões¹⁰⁶, os estóicos tinham em conta três estados emocionais que julgavam como bons estados (εὐπάθειαι) e que eram: alegria (χαρά) – contrário do prazer, implica o contentamento, a jovialidade e o bom humor; prudência (εὐλάβεια, *cautio*) – oposto ao temor, abrange o campo o pudor e a castidade; vontade (βούλησις, *uoluntas*), que se opõe ao desejo, e tem como manifestações a benevolência, a calma, doçura e afecto¹⁰⁷.

Estes estados emocionais são do domínio da Razão, por isso não são vistos como *uitia*. A vontade, por exemplo, contrasta com o θύμος (desejo que tem origem na alma) e com a ἐπιθυμία (desejo do corpo em relação à comida, à bebida, à libido).

Como enunciámos, as paixões são movimentos irracionais provocados por juízos de valor errados, o que comprova a tese da existência da liberdade humana, apesar de condicionada pela acção do Destino, que comanda tudo. Na verdade, os estóicos acreditam na força que o Destino exerce sobre o homem, mas a forma como este aceita ou nega esta força implica um acto de liberdade.

¹⁰¹ O desgosto é um erro de percepção de algo que está a decorrer no presente e é tido como algo mau.

¹⁰² O medo corresponde a um erro de avaliação que consiste em julgar que algo de futuro acontecerá e terá consequências funestas.

¹⁰³ O prazer é um sentimento que aparenta ser bom e diz respeito ao momento presente.

¹⁰⁴ O desejo não é mais do que uma aparência de algo bom e que entra no domínio do tempo futuro.

¹⁰⁵ Ver Cícero, *Tusculanae Disputationes*, 4.7.16, 4.9.22.

¹⁰⁶ Tendo as paixões origem num estado de alma contrário à razão, num desequilíbrio emocional, o seu contrário também existe, isto é, existem de igual modo *affectus* entendidos como bons e que pertencem ao foro da Razão.

¹⁰⁷ Vide Maria Cristina Pimentel, *Quo Verget Furor? Aspectos Estóicos na Phaedra de Séneca*, 21-22.

Sêneca lembra a Lucílio a possibilidade de continuar livre mesmo quando a Fortuna entra em guerra com o ser humano:

*Fortuna mecum bellum gerit: non sum imperata facturus; iugum non recipio, immo, quod maiore uirtute faciendum est, excutio. Non est emolliendus animus: si uoluptati cessero, cedendum est dolori, cedendum est labori, cedendum est paupertati; idem sibi in me iuris esse uolet et ambitio et ira; inter tot affectus distrahar, immo discerpar. Libertas proposita est; ad hoc praemium laboratur. Quae sit libertas quaeris? Nulli rei seruire, nulli necessitati, nullis casibus, fortunam in aequum deducere. Quo die illam intellexero plus posse, nil poterit: ego illam feram, cum in manu mors sit?*¹⁰⁸

É sob a insígnia *uiuere, Lucili, militare est*¹⁰⁹ que Sêneca entende esta impassibilidade e força que permitem ao sábio aceitar o destino, mas também defrontá-lo – no sentido em que nada do que a Providência lhe dá o impede de continuar impassível de viver de acordo com a Natureza. A luta passa pelo caminho da *uirtus*, segundo e para a qual se vive; assim, nada de mal poderá acontecer-lhe¹¹⁰.

Este é o caminho que o estóico pretende trilhar: procurar estar em sintonia com o soberano Bem, que para Sêneca é a moral. Na carta 71, diz o autor: ‘*summum bonum est quod honestum est*’ (...) ‘*unum bonum est quod honestum est, cetera falsa et adulterina bona sunt*’¹¹¹. O estar de acordo com este Bem implica que o sábio consiga suportar o sofrimento externo sem que essa dor chegue a produzir qualquer alteração no seu íntimo. Por outras palavras, tudo o que seja tortura ou enfermidade é tolerado pelo homem porque permanece impertubável¹¹².

A forma como o homem despende o seu tempo tem substancial relevo na condução da vida do *sapiens* e na sua formação interior para alcançar a *uirtus*. Esta preocupação com a forma correcta de usar o tempo mereceu atenção especial por parte de Sêneca, não apenas em obras como o *De Breuitate Vitae* ou o *De Otio*, mas também

¹⁰⁸ Sêneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 51.8-9: ‘A fortuna declarou-me guerra. Eu não obedeco às suas ordens, não aceito o seu jugo, mais, pretendo mantê-la à distância, o que implica ainda maior coragem. Não posso deixar que a alma amoleça; se fizer concessões ao prazer, terei de fazê-las à dor, ao cansaço, à pobreza; a ambição e a ira quererão tomar conta de mim; ver-me-ei dilacerado, despedaçado entre inúmeras paixões. A liberdade é a nossa meta, é o prémio das nossas canseiras. Sabes em que consiste a liberdade? Em não ser escravo de nada, de nenhuma necessidade, de nenhum acaso; em lutar de igual para igual com a fortuna. Se algum dia eu sentir que ela tem mais força do que eu, mesmo assim essa força será inútil. Nunca me deixarei vencer: a morte será o meu recurso.’

¹⁰⁹ Sêneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 96.5: ‘É que viver, Lucílio, é uma milícia!’

¹¹⁰ Vide Sêneca, *De Prouidentia*, 2.1 e ss.

¹¹¹ Sêneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 71.4: ‘aquilo que se conforma com a moral (...) o único bem é aquilo que se conforma com a moral, todos os outros bens são falsos e impuros’.

¹¹² Vide Sêneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 71.5; Marco Aurélio, *Meditationes*, 4.49.

na tragédia *Hercules Furens*. Como afirma Michel Spanneut, “L’attention au temps constitue peut-être le point le plus original des préoccupations morales de Sénèque.”¹¹³ Partindo da ideia de que o tempo é um incorpóreo, o uso que o homem dele faz pode ser útil ou nefasto. Em *Hercules Furens*, a noção de tempo que é desperdiçado aparece duas vezes em tom de crítica. Em ambas, o juízo é dirigido a Hércules, directa e indirectamente. Nos vv. 175-198, o Coro condena os homens que correm de um lado para outro, em particular os que vivem nas cidades¹¹⁴, partindo da generalidade dos homens para particularizar as suas observações em Hércules. Também Anfitrião reprova o modo como o herói faz uso do tempo, considerando-o inconveniente. Hércules, ao entregar-se a tarefas fúteis, talvez sobretudo com o desejo de glória pessoal, acaba por não ter tempo nem dar qualquer atenção aos que efectivamente precisam da sua ajuda, do seu apoio (*protinus reduci nouus / paratur hostis; antequam laetam domum / contingat, aliud iussus ad bellum meat; / nec ulla requies, tempus aut ullum uacat, / nisi dum iubetur*¹¹⁵). Além disso, nem tem tempo para olhar para dentro de si mesmo.

É este tempo que é desperdiçado que Séneca censura: *Sine proposito uagantur, quaerentes negotia, nec quae destinauerunt agunt, sed in quae incucurrerunt. Inconsultus illis uanusque cursus est, qualis formicis per arbusta repentibus, quae in summum cacumen et inde in imum inanes aguntur. His plerique similem uitam agunt, quorum non immerito quis inquietam inertiam dixerit.*¹¹⁶

Séneca centra as suas críticas na forma como o homem faz uso quer do tempo presente quer do tempo futuro (ao conceber planos a longo prazo, como se tivesse esse tempo garantido) porque, como lembra o filósofo: *Nec quod futurum est meum est, nec quod fuit; in puncto fugientis temporis pendeo, et magni est modicum fuisse*¹¹⁷. Sendo o tempo o único bem que o homem possui e controla, é seu dever saber usá-lo da melhor forma possível¹¹⁸. A preocupação desmesurada com o momento que passa, Séneca rejeita-a, uma vez que a considera como paixão: impede que o homem viva tranquilo, de

¹¹³ Michel Spanneut, *Permanence du Stoïcisme de Zénon à Malraux* (Gembloux: Duculot, 1973), 64.

¹¹⁴ Há uma nítida oposição entre cidade e campo, em que a primeira representa a confusão, o lugar da turba que prejudica o sábio, e a segunda a forma de viver bem porque se está em sintonia com o que a Natureza proporciona.

¹¹⁵ Séneca, *Hercules Furens*, vv. 209-213.

¹¹⁶ Séneca, *De Tranquillitate animi*, 12.3.

¹¹⁷ Séneca, *Quaestiones Naturales*, 6.32.10.

¹¹⁸ Veja-se a primeira Carta de Séneca a Lucílio, cujo tema é o tempo. O filósofo exorta o amigo – por extensão o Homem – a ser consciente do modo como deixa o tempo passar. Incita-o a controlar e saber aproveitar cada momento que escorrega por entre os dedos, não no sentido epicurista, mas no de aceitação plena dessa passagem, procurando aproveitá-lo o melhor possível, para que não constitua um obstáculo à sua tranquilidade.

acordo com a Natureza (esta crítica está muito presente na primeira fala do Coro do *Hercules Furens*). Assim, o filósofo incita o ser humano a que se torne senhor do seu próprio tempo, vivendo para si. Só o tempo é nosso – é a virtude sobre a qual o homem tem pleno domínio. É a consciência viva de que o *sapiens* é dono do seu tempo que lhe possibilita viver em pleno¹¹⁹: *Id agamus ut nostrum omne tempus sit; non erit autem, nisi prius nos nostri esse coeperimus*¹²⁰.

A noção de tempo/duração concatena-se com a reflexão sobre a *meditatio mortis*, no sentido de preparação para a morte. Como demonstrou Cristina Pimentel¹²¹, os estóicos procuram compreender a morte sob múltiplos aspectos:

- a) qual o sentido da morte em si: porque existe e que sentido tem no desenrolar da vida;
- b) a morte é um bem ou é um mal?
- c) o homem deve preparar-se para a morte (de que modo poderá preparar-se o melhor possível) e não temê-la;
- d) em que circunstâncias a morte pode ser preferível à vida.

Considerando que a morte é um indiferente, porquanto não é um bem nem um mal em si, tal como a própria vida, os filósofos estóicos procuram inculcar no pensamento do ser humano a ideia de que, em vez de temer a morte, ele deve governar bem a vida que lhe é dada. Tempo, Vida e Morte são indiferentes que se integram na

¹¹⁹ Sobre a ideia de viver cada dia como se ele fosse uma vida inteira v. Sêneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 101. Além do uso de *exempla* para comprovar a tese de que o homem nada é, Sêneca procura incentivar o homem a que não fique na sombra da vida, esperando o futuro para viver, mas, pelo contrário, comece *hic et nunc* a prestar ‘contas com a vida’, *cum uita paria faciamus*. Pouco interesse há em planejar todo o futuro quando o homem nem sequer sabe quantas horas, dias, anos lhe estão reservados. A vida é insegura, por isso o filósofo lembra, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 101, 4-5, *Quam stultum est aetatem disponere ne crastini quidem dominum! o quanta dementia est spes longas inchoantium: emam, aedificabo, credam, exigam, honores geram, tum deinde lassam et plenam senectutem in otium referam. Omnia, mihi crede, etiam felicibus dubia sunt; nihil sibi quisquam de futuro debet promittere; id quoque quod tenetur per manus exit et ipsam quam premimus horam casus incidit. Voluitur tempus rata quidem lege, sed per obscurum: quid autem ad me an naturae certum sit quod mihi incertum est?* (‘Como é estúpido fazer planos para uma longa vida quando não se é sequer senhor do dia seguinte! Como são insensatos todos quantos formulam esperanças a longo prazo: hei-de comprar, hei-de construir, hei-de emprestar dinheiro e cobrá-lo com juros, hei-de fazer carreira na política – e logo me guardarei para a vida privada quando estiver velho, mas bem provido de meios!... Podes crer no que te digo: mesmo os favorecidos da fortuna carecem de segurança. Ninguém deve fazer projectos para o futuro, pois mesmo o que nós seguramos nos escapa das mãos, mesmo a hora que vivemos qualquer acaso a interrompe. O tempo escoa-se segundo uma lei racional, mas obscura para nós; que me adianta saber que tudo se processa segundo a lei da natureza se para mim reina a incerteza?’)

¹²⁰ Sêneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 71.36: ‘Façamos com que todo o nosso tempo nos pertença, o que só será possível se começarmos por nos tornarmos donos de nós próprios.’

¹²¹ Maria Cristina Pimentel, “A *Meditatio Mortis* nas Tragédias de Sêneca”, *Classica*, 23 (1999), 29-45. Todo o artigo se centra na problemática da preparação para a morte, sobre o suicídio, abonando com *exempla* de algumas obras, entre as quais as tragédias *Hercules Furens* e *Hercules Oetaeus*.

ordem natural e lógica do Cosmo. O sábio, porque tem consciência desta inter-relação, aceita-os e, ao aceitá-los, consegue viver em plena sintonia com a Natureza. Mas, se o homem pode e deve ter pleno poder sobre o tempo que gasta, o mesmo não acontece com a morte. Ela é inevitável, de tal modo que deve ser aceite, pois é o fim natural da vida, na lei da Natureza: tudo o que nasce tem de ter obrigatoriamente um fim. A morte não é uma expulsão brusca da vida, mas antes uma saída, o fim de uma peregrinação pela terra¹²². A vida é sentida não como uma dádiva permanente, mas como um empréstimo, que, quando deus achar conveniente, pede ao homem que o devolva: *quisquis ad uitam editur, ad mortem destinatur. Gaudeamus eo quod dabitur, reddamusque id cum reposcemur*¹²³.

Um modo de alcançar o dom da vida passa pela meditação da morte. Como Sêneca recorda, por mais estranho que pareça o acto de meditar em algo que o homem só conhecerá uma única vez, a morte, a verdade é que, ao aprender que tem de morrer e como deve morrer, o homem liberta-se de todas as cadeias físicas e psicológicas¹²⁴.

É, porém, no momento em que o homem deixa de conseguir continuar a controlar os acontecimentos segundo a Razão (não lhe permitindo que prossiga a via da *tranquillitas animi*, pela qual tanto pugna) que o suicídio surge como resposta a esta dificuldade. O suicídio pode tornar-se um meio de libertação que permite salvaguardar a liberdade e a dignidade do homem¹²⁵. É, contudo, o uso que se faz do suicídio que pode ser conveniente ou inconveniente. De facto, considera-se, por um lado, que só o sábio tem direito de tomar uma decisão sobre o suicídio, porque apenas ele tem a virtude de conhecer e dominar o seu corpo – é um *artifex uitae*. Já o homem comum é facilmente levado por paixões. O suicídio é, por outro lado, a solução em momentos específicos: quando o homem fica sujeito ao poder de outro (como por exemplo, quando está subordinado a um tirano); quando está despojado de recursos, de tal modo que não lhe é possível manter a sua própria dignidade; quando a velhice ou a doença incurável o deixam inutilizado, perdendo todas as qualidades cognitivas¹²⁶; quando o corpo faz da alma sua escrava (por meio de uma ou várias paixões). Sendo a alma uma parte da

¹²² Maria Cristina Pimentel, “A *Meditatio Mortis* nas Tragédias de Sêneca”, 30.

¹²³ Sêneca, *Consolatio ad Polybium* 11.3.

¹²⁴ Sêneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 26.9-10: “Talvez tu julgues supérfluo aprender uma coisa que só utilizamos uma vez! Mas por isso mesmo é que devemos meditar nela: temos sempre que estudar uma coisa que não podemos testar se já sabemos! “*Medita na morte!*” (...) Um homem que aprendeu a morrer esquece o que seja servidão: está acima, melhor dizendo, está fora do alcance de todo e qualquer poder!”

¹²⁵ Vide Sêneca, *De Providentia*, 2.10.

¹²⁶ Sêneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 58.35-36.

divindade e até ela podendo ascender, o homem deve cuidar do corpo como se fosse um tutor, nunca se submetendo à vontade daquele. Quando o contrário se verifica – e a alma se submete aos delírios do corpo – não mais terá domínio sobre si e permanecerá escrava deste¹²⁷.

Em todas estas circunstâncias, no entanto, o homem só poderá optar pelo suicídio após uma reflexão profunda e depois de ter concluído não só que continuar a viver é um obstáculo à manutenção da *tranquillitas animi*, como também que já não tem qualquer papel na vida política ou familiar¹²⁸. Como Sêneca sugere:

*Indulgendum est enim honestis affectibus; et interdum, etiam si premunt causae, spiritus in honorem suorum uel cum tormento reuocandus et in ipso ore retinendus est, cum bono uiro uiuendum sit non quamdiu iuuat sed quamdiu oportet: ille qui non uxorem, non amicum tanti putat ut diutius in uita commoretur, qui perseuerabit mori, delicatus est. Hoc quoque imperet sibi animus, ubi utilitas suorum exigit, nec tantum si uult mori, sed si coepit, intermittat et [se] suis commodet.*¹²⁹

¹²⁷ Sobre as questões da alma como parte de deus e para o qual regressa depois de libertada do corpo, e do corpo que pode escravizar a alma se esta se deixar levar pelos caprichos corporais, *vide* Sêneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 92.30 ss.

¹²⁸ Maria Cristina Pimentel, “A *Meditatio Mortis* nas Tragédias de Sêneca”, 32-33.

¹²⁹ Sêneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 104.3-4. ‘Há que respeitar os afectos nobres. Por vezes, mesmo em circunstâncias desesperadas, a nossa alma prestes a exalar-se deve ser refreada, retida mesmo no último instante, por muito que isso custe, se a honra dos familiares o exigir: um homem de bem tem de viver, não enquanto lhe apraz, mas enquanto a sua vida for necessária. Só um obstinado egoísta teima em morrer sem admitir que uma esposa ou um amigo lhe mereçam o sacrifício de prolongar um pouco mais a existência. Quando o interesse dos familiares o exige, a alma deve impor a si mesma a vida; pode ter decidido o suicídio, pode mesmo já ter iniciado o processo: pois que desista e se ponha à disposição dos que dela precisam.’ Este passo tem substancial importância para compreensão da trama das tragédias em estudo, como voltaremos a referir, em momento oportuno.

Capítulo II:

HERCULES FURENS: ANÁLISE DAS PERSONAGENS

NA TRAGÉDIA DE EURÍPIDES E DE SÉNECA

1. Anfitrião

1.1. caracterização da personagem na tragédia de Eurípides

Anfitrião entra em cena no Prólogo¹, começando por se apresentar como τὸν Διὸς σύλλεκτρον². Partindo desta circunstância, descreve as personagens que estão envolvidas na tragédia num discurso que se configura tematicamente entre um passado afortunado e um presente que lhe é funesto, traduzindo a perseguição de Lico³.

As características físicas e psicológicas que sobressaem em Anfitrião são próprias de um ancião (εἴ τι δὴ χρὴ καμ' ἐν ἀνδράσιν λέγειν, / γέροντ' ἀχρεῖον⁴), sensato e prudente. Esta condição torna a sua figura e situação patéticas, visto que, na ausência de Hércules, Anfitrião teve de assumir o papel de guardião e protector dos filhos e da esposa do Alcida: λείπει γάρ με τοῖσδ' ἐν δώμασιν / τροφὸν τέκνων οἰκουρόν⁵. Há, no entanto, uma visível amargura neste discurso, uma vez que tanto τροφὸν como οἰκουρόν⁶ são palavras adequadas ao papel das mulheres no seu serviço doméstico. A escolha vocabular permite acentuar a velhice (vv. 41-42) e estabelecer um contraste entre uma destreza passada perdida, evocada por Mégara (vv. 60-61), e a realidade do presente. Anfitrião reconhece a sua incapacidade de defender os filhos do Alcida, vendo-se obrigado a refugiar-se com a família heraclida junto do altar de Zeus.

A sabedoria e sensatez manifesta-se pelas considerações que faz sobre o valor da amizade. Este é um tema de grande relevância para a compreensão da acção dramática,

¹ A acção dramática decorre em Tebas, junto do altar de Zeus Σώτηρ e do palácio de Hércules. Anfitrião, Mégara e os seus filhos esperam pela chegada de Hércules, que, segundo Anfitrião, desceu ao Hades para capturar Cérbero. Não há ainda referência ao tema principal da tragédia: a loucura de Hércules. Wilamowitz, porém, sugere que o passo Ἡρᾶ ὕπο / κέντροις (vv. 20-21) é já um indício da loucura e dos aguilhões de Lissa (*apud* Bond, 68). Em Séneca o tema é apresentado no Acto I por Juno.

² 'que partilhou o leito conjugal com Zeus' (v. 1). Seguiu-se a tradução de Carlos Ferreira Santos, *Eurípides, Hércules: Introdução, Tradução e Notas* (Coimbra: diss. de Mestrado em Literaturas Clássicas apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1996).

³ Lico pretende matar a família de Hércules para que não constitua uma ameaça ao seu governo.

⁴ 'Se ainda é possível considerar entre os homens este velho inútil' (vv. 41-42).

⁵ 'instituiu guardião e protector dos seus filhos' (vv. 44-45).

⁶ *Vide* Bond, 73.

pois é um elemento que percorre toda a tragédia. O final da ῥῆσις de Anfitrião é um exemplo:

πάντων δὲ χρεῖοι τάσδ' ἔδρας φυλάσσομεν,
σίτων ποτῶν ἐσθῆτος, ἀστρώτῳ πέδῳ
πλευρὰς τιθέντες· ἐκ γὰρ ἐσφραγισμένοι
δόμων καθήμεθ' ἀπορίαί σωτηρίας.
φίλων δὲ τοὺς μὲν οὐ σαφεῖς ὁρᾷ φίλους,
οἱ δ' ὄντες ὀρθῶς ἀδύνατοι προσωφελεῖν.
τοιοῦτον ἀνθρώποισιν ἢ δυσπραξία·
ἢς μήποθ' ὅστις καὶ μέσῳς εὖνους ἐμοὶ
τύχοι, φίλων ἔλεγχον ἀψευδέστατον.
(vv. 51-59)⁷

Anfitrião discorre sobre a verdadeira amizade, que só é descoberta nas adversidades. Na situação da família heraclida, os únicos amigos que não a abandonaram foram os anciãos que constituem o Coro: mas estes não podem ajudá-la dada a debilidade física que a idade lhes trouxe.

Mégara, quando critica os malefícios do exílio, expõe a ideia de que os amigos só vêm bem os exilados no primeiro dia, já que depois tomam-nos como um fardo (vv. 303-306). Também Héracles fica impressionado com a inexistência de qualquer tipo de auxílio por parte dos amigos (vv. 558-561). Podemos inferir que a primeira parte da tragédia termina com uma visão pessimista sobre a amizade, permitindo assim estabelecer um contraste com a parte final de *Heracles*, com a chegada de Teseu. O aparecimento desta personagem permite criar um contraste entre Teseu e Lico e os Tebanos, uma vez que, segundo Bond, “he exemplifies the good effective friend.”⁸

Além das considerações que faz sobre a amizade, Anfitrião demonstra ser sensato pelas *sententiae*⁹, que pronuncia e pelos conselhos que dá ao confrontar-se com Mégara, Lico e Héracles: aconselha Mégara a ter esperanças no regresso de Héracles e a permanecer calma (vv. 95-106)¹⁰; alerta duas vezes Lico quanto ao uso desmedido do

⁷ ‘Acolhemo-nos junto deste altar, desprovidos de tudo, de alimentos, bebidas, de vestuário, com os corpos jazendo no solo nu. Depois de seladas as entradas do palácio permanecemos aqui sem quaisquer meios de salvação! Muitos dos que se diziam amigos mostram agora que o não são, e os outros, os verdadeiros amigos, não têm condições para nos ajudar. Estas são para os homens as consequências da adversidade! Só faço votos para que ninguém (mesmo aqueles que pouco se interessam por mim) venha um dia a fazer prova real do valor da amizade.’

⁸ Bond, 362.

⁹ Exemplos de γνῶμαι: vv. 57-59; vv. 506-507; vv. 511-512.

¹⁰ Deste confronto com Mégara salientam-se o seu espírito racional, a sua vontade de continuar a viver, enquanto lhe for possível, por oposição a Mégara, que mostra um lado mais pessimista. Para Carlos Santos, *Eurípides Héracles: Introdução, Tradução e Notas*, 31, esta diferença explica-se: “[por ser] fruto

poder, lembrando-lhe que não deve ser tão violento, para que não venha também ele a suportar a mesma violência às mãos de outrem (vv. 215-216, vv. 707-711); sugere a Héracles que não seja precipitado, quando pretende vingar-se de Lico e de todos os Tebanos que não tiveram coragem de ajudar a sua família, para que não tenha muitos inimigos (vv. 585-586 e vv. 588-594), e aconselha-o ainda a dirigir-se ao altar da deusa Héstia¹¹ antes de matar o tirano.

Anfitrião tem uma posição crítica em relação a Zeus, uma vez que o deus supremo não auxilia a família de Héracles. Invoca-o duas vezes¹²: na primeira, Anfitrião considera-se mais virtuoso do que Zeus, uma vez que, ao contrário do deus, não abandonou a família; na segunda invocação apercebe-se de que se tornou uma necessidade que ele próprio, Mégara e os filhos de Héracles morram.

A personagem Anfitrião assume ainda um papel fundamental na preparação do assassinio de Lico: é ele quem prepara, dolosamente, a ‘armadilha’ em que Lico cairá. Sugerindo a Héracles que permaneça dentro do palácio até à chegada do tirano, Anfitrião incita Lico a entrar no palácio, atraindo-o para a morte. Do confronto entre os dois salientam-se a crueldade e a violência do tirano, e a ironia (v. 717) e ambiguidade (v. 719) do discurso de Anfitrião.

Por fim, assume a atitude própria de um pai em relação a Héracles: defende a honra e a heroicidade deste no ἀγών contra Lico (vv. 174-205); esforça-se por proteger os filhos do herói (vv. 316-318); e, no momento final, cabe-lhe a tarefa de cremar os cadáveres dos filhos e da esposa do Alcida. O último momento em que Anfitrião está com Héracles é densamente patético: pai e filho despedem-se com um abraço e com a promessa do regresso deste para vir buscar Anfitrião e levá-lo para Atenas, lugar para onde Héracles se exila.

da in experiência vivencial, que reflecte, afinal, o papel exclusivamente confinado às paredes domésticas a que a mulher grega tradicionalmente se encontrava votada.”

¹¹ Bond, 216, explica que esta é a primeira deusa a quem Héracles se dirige e honra.

¹² Na primeira invocação, entre os vv. 339-347, Anfitrião contesta a posição do deus, visto que não vem em auxílio da família de Héracles. Para Anfitrião, o deus é mais um φίλος que lhes recusa auxílio. Na segunda vez em que o invoca (vv. 497-513), já em tom de prece, pede a Zeus que os salve, mas sente de que o deus não os vai auxiliar: καίτοι κέκλησαι πολλάκις· μάτην πονῶ· [‘De resto, tu com frequência foste invocado! Em vão me esforcei!’] (v. 501). Ele pressente que a necessidade os obriga a morrer.

1.2. caracterização da personagem na tragédia de Séneca

O Anfitrião de Séneca é substancialmente diferente do de Eurípides. Desde o primeiro momento em que entra em cena até à chegada de Lico não sabemos que Anfitrião e a família de Hércules estão junto do altar de Júpiter. Quem de tal nos informa é o próprio Lico, quando se aproxima de Anfitrião e de Mégara (vv. 354-355). A função de guardião e protector dos filhos de Héracles não tem expressão em Séneca, assim como não há um único lamento pela falta de amigos que possam auxiliá-lo na luta contra o tirano.

O discurso de Anfitrião (vv. 205-278)¹³ começa por uma invocação a Júpiter, em tom de prece. Nesta *inuocatio* e em tom de *captatio beneuolentiae*, roga ao deus que ponha fim às suas aflições e desgraças: vive atormentado pelos trabalhos a que o filho é constantemente submetido desde o dia em que nasceu. As primeiras críticas são dirigidas principalmente a Juno, visto que o ódio da deusa não permite que Hércules tenha sequer um breve momento de descanso: *protinus reduci nouus / paratur hostis; antequam laetam domum / contingat, aliud iussus ad bellum meat; / nec ulla requies, tempus aut ullum uacat, / nisi dum iubetur* (vv. 209-213).

Este lamento inicial serve de pretexto para uma analepse onde é descrita a infância de Hércules, a qual, desde o início, foi marcada por tribulações. Anfitrião recorda a aversão de Juno, desde o momento em que o filho dele nasceu, e enumera onze dos doze trabalhos do herói, omitindo o último¹⁴.

Do nosso ponto de vista a enumeração tem, essencialmente, três objectivos:

a) revelar a força extraordinária do Alcida, que, ainda recém-nascido, estrangulou duas serpentes (vv. 216-222).

¹³ Nem todos os editores atribuem estes versos a Anfitrião. Herrmann, por exemplo, atribui-os a Mégara (vv. 205-308). Viansino, Giardina e Fitch (1 e 2) atribuem os vv. 205-278 a Anfitrião e os vv. 279-308 a Mégara. Os argumentos que Fitch (1), 186, aponta são: “In 279ff., which certainly belong to Megara, there is a new and somewhat unbalanced emphasis on *uis Herculeae*. This change of tone suggests a change of speaker: and the vocative *coniunx* in 279 is appropriate to such a change. (...) 205-308 is modeled in part on two pairs of speeches by Amphitryon and Megara in Eur.[ipides] *Heracles*. As Sen.[eneca] combines the Euripidean Amphitryon’s prologue speech with the same character’s prayer to Zeus, it seems that he intends the result (i.e. 205 ff.) to be spoken by Amphitryon. Some elements in 205-78 suit Amphitryon better than Megara. The complaint about lack of security and *requies* (206-13) is repeated in Amphitryon’s speeches at 925f. and 1252-57.”

¹⁴ Anfitrião omite a descida aos Infernos. Em Eurípides, no prólogo, a personagem homónima alude apenas à descida ao Hades para explicar a ausência do herói e só descreve alguns dos trabalhos do seu filho no ἀγών contra Lico.

b) sem elogiar as façanhas de Hércules, Anfitrião critica a falta de descanso, a privação de *secura quies* e a ausência de segurança por parte da família, resultando na instabilidade emocional de Anfitrião¹⁵, de Mégara e do próprio herói.

c) tornar evidente o contraste entre o que Hércules fez e o que acontece no presente: apesar de ter libertado a terra do jugo de monstros, ela encontra-se manchada pelo crime da conquista do poder por meios violentos e iníquos. Tudo o que Hércules fez foi em vão (vv. 249-251).

A referência ao crime da usurpação do poder é uma alusão à tirania. Partindo do geral (v. 251: *prosperum felix scelus*), chega-se ao particular – Tebas, Creonte, Lico e as dificuldades pelas quais Anfitrião está a passar. A forma como esta personagem constrói o raciocínio, descrevendo os malefícios da tirania, indo à origem da cidade de Tebas, difere do modo como, em Eurípides, Anfitrião discorre sobre os seus infortúnios: no prólogo, a narração junta elementos de um passado afortunado que contrasta com outros de um presente odioso, uma vez que Héracles está ausente da cidade. Em Séneca, Anfitrião, ao dar as primeiras impressões sobre Lico, antecipa a entrada do tirano, permitindo ao leitor ter dele uma primeira imagem.

O seu confronto com Lico e a forma como está estruturado o diálogo entre o tirano e Anfitrião são diferentes nos dois autores, bem como o objectivo que os norteia. Séneca recupera o tópico da dúvida de Lico em relação à ascendência divina de Hércules. Em ambos os autores o tirano põe em causa a heroicidade do Alcida e o seu regresso do mundo inferior. Em Séneca estes são os temas-núcleo que geram o conflito de argumentos entre Lico e Anfitrião. Sendo a intenção do tirano a de se casar com Mégara, este pretende acabar com qualquer esperança por parte dos Heraclidas no regresso do herói. Já em Eurípides, o motivo é o de provar que Anfitrião, Mégara e os filhos desta não serão salvos pelo herói. Para Lico, Hércules é covarde porque usa o arco como arma. A discussão entre o tirano e Anfitrião centra-se na utilização desta arma e nas implicações que o seu uso tem numa batalha¹⁶.

Diferem ainda as duas tragédias na forma como é preparada a morte de Lico e como é descrito todo o processo de loucura de Hércules, bem como no modo como o

¹⁵ Vive atormentado por *graves aerumnae* (cf. v. 206), de tal modo que: *nulla lux umquam mihi / secura fulsit; finis alterius mali / gradus est futuri* (vv. 207-209).

¹⁶ Fitch (1), 184, justifica a diferença entre os dois autores: “the argument in Euripides is primarily concerned with the rights and wrongs of using a bow, as H.[ercules] does, in preference to a spear – a question that would have had little interest for an audience in the first century A.D. In Seneca the focus is rather on the question of H.[ercules]’s divine paternity and his prospect of eventual deification”.

herói descobre a autoria do morticínio. Em Séneca, Anfitrião não é cúmplice no assassinio de Lico, antes fica em palco com Teseu ouvindo as descrições que este faz do mundo inferior e das proezas do filho, enquanto Hércules sai de cena para matar o tirano. Ao contrário do que acontece na tragédia euripídiana, Hércules dispensa qualquer auxílio, incluindo o de Teseu, o que mostra, por um lado, a obsessão do herói – se ainda existe alguma ameaça ou de um tirano ou de um monstro, é seu dever exclusivo destruí-los – por outro, a megalomania que advém do seu sentimento de auto-suficiência. Por este motivo não é de estranhar que a função de conselheiro não resulte tão bem em Séneca quanto em Eurípides.

Na tragédia grega, Héracles ouve os conselhos do pai e procura segui-los, porque os toma como sábios (*vide supra*), enquanto em Séneca, Hércules responde sempre aos conselhos de Anfitrião com a demonstração de excessiva confiança que deposita em si mesmo. A sua soberba é clara: Hércules confia apenas no poder da sua *manus*, julgando não necessitar de conselhos dos outros. No IV Acto, por exemplo, Anfitrião recomenda ao filho que purifique as mãos sujas de sangue antes de iniciar as libações. Hércules replica com violência e excesso (vv. 920-924), demonstrando uma crescente fúria. Em resposta, Anfitrião sugere-lhe que dirija preces a Júpiter pedindo-lhe *otium quiesque* (vv. 925-926) para os seus espíritos fatigados (*fessi*, v. 926). É manifesta a necessidade que o ancião sente de ter uma vida mais tranquila, uma vez que não consegue permanecer imperturbável, e de poder gozar da companhia do seu filho sempre afastado, continuamente a lutar contra monstros. Esta ânsia por uma vida mais serena anuncia um espírito que não é impassível ao sofrimento, mas é arrastado pelas emoções. Mas uma vez mais, os seus conselhos são desprezados: Hércules não quer esse *otium* e o seu estado de euforia atinge o limiar da loucura.

Anfitrião enumera as transformações físicas que antecedem¹⁷ a loucura de Hércules, narrando as suas consequências: a morte dos filhos e de Mégara¹⁸. O ancião vai ainda acompanhando as falas de Hércules, isto é, enquanto este descreve o que vê e o que vai fazer, Anfitrião contrapõe narrando aquilo que está a acontecer na realidade, possibilitando ao leitor a visão de dois mundos diferentes mas que se cruzam¹⁹: o imaginário e o real. Este “cruzamento” de realidades permite ter uma noção do

¹⁷ No final, descreve também a forma como Hércules adormece, esgotado.

¹⁸ Note-se que Anfitrião só fala da sua velhice e, conseqüentemente, da sua impotência para ajudar a família no momento em que Hércules matou a mulher e os filhos: *cernere hoc audes, nimis / uiuax senectus?* (vv. 1026-1027)

¹⁹ Pode-se dizer que é do cruzamento dessas duas realidades que resulta a morte das crianças e de Mégara.

desequilíbrio mental do protagonista e ter uma perspectiva do que lhe vai no ânimo (o que não acontece em Eurípides, uma vez que é o Mensageiro que relata aquilo que observa de fora).

Em *Heracles*, Anfitrião receia aproximar-se do filho: quando este acorda, porque desconhece se o espírito dele ainda está possuído ou se já voltou ao normal, teme que o filho cometa um crime maior, o parricídio (vv. 1081-1086). Em Séneca, Anfitrião procura a morte. Mal Hércules acabara de matar Mégara, Anfitrião vai ao seu encontro. O terror, o *luctus* (v. 1027) e a sensação de impotência invadem o ancião. Anfitrião assistiu à morte cruel de cada um dos filhos do herói e à de Mégara. Julga que nada mais lhe resta a não ser morrer: *mors parata* (v. 1028). A morte surge a Anfitrião como uma forma de libertação de um poder mais forte e da angústia a que se vê submetido. Contudo, é-lhe negada essa possibilidade: Hércules adormece exausto pelos *scelera* que cometeu, e o seu pai escapa. O mesmo é dizer que Anfitrião não pode morrer, porque se Hércules o matasse, seria mais um *scelus* (v. 1034) e, quando Anfitrião procura a morte, demonstra estar tomado pelos *affectus* – o Coro²⁰ apercebe-se da sua atitude demente quando o interpela: *Quo pergis amens?* (v. 1033). Esta seria uma morte condenável pelos estóicos visto que é motivada por uma paixão súbita e não reflexo de uma maturada reflexão.

No final da tragédia, vendo que não consegue dissuadir Hércules de se suicidar, Anfitrião ameaça-o: *aut uiuis aut occidis* (v. 1308). Este é o último e único argumento que trava o ímpeto de Hércules de querer morrer.

Note-se, finalmente, que Séneca recupera alguns traços que Eurípides, o seu modelo, delineia na personagem: o de defensor e conselheiro de Hércules. Em ambos os autores, as personagens sentem-se oprimidas pela usurpação do poder de Creonte por parte de Lico. A esperança que, em *Heracles*, Anfitrião manifesta no regresso do Alcida está também presente em *Hercules Furens* e, em ambos os casos, a personagem incentiva Mégara a acreditar no retorno do marido. No entanto, no caso de *Hercules Furens*, a *spes* do ancião não lhe permite que permaneça sereno perante a adversidade,

²⁰ Viansino, Giardina e Herrmann atribuem estes versos a Teseu. Fitch (1), 385, porém, remete para o Coro, justificando a escolha: “The only satisfactory solution is to give the present lines to the Chorus, an attribution found in M and perhaps in an ancestor of the Etruscus. Indeed the timid tone of the lines suits the Chorus better than Theseus. As H. does not reappear onstage until 1035 (...), this attribution is consistent with the Senecan practice of occasionally using the Chorus in dialogue when no alternative interlocutor is available, i.e. when there is only one speaking character onstage.”

antes suplica a Hércules que regresse: *adsis sospes et remees precor / tandemque uenias uictor ad uictam domum* (vv. 277-278).

A forma como Anfitrião é apresentado nos dois tragediógrafos é, assim, díspar. Em Eurípides, ele parece ser mais racional e sensato. Em Séneca deparamos com uma personagem que se deixa levar pelo medo e pela preocupação com a segurança de Hércules. Anfitrião não tem uma vida serena porque *semper aut dubium mare / aut monstra timui* (vv. 1253-1254). Em termos estoicos, Anfitrião não se enquadra nas características do *sapiens*, uma vez que é movido pelo *metus* (ausência de Hércules), pela *aegritudo* (morte da família) e pela *spes* (regresso do filho).

Apesar disso, Anfitrião tem poder de reflexão e crítica que é muito mais acentuado em Séneca do que em Eurípides. Dos seus discursos sobressaem censuras à ausência de Hércules, à tirania, à própria cidade de Tebas, que gerou muitos filhos de origem divina²¹. Não tem, porém, um papel tão activo (em Eurípides vimos que Anfitrião auxilia Hércules a preparar o assassinio de Lico, em Séneca o seu papel limita-se à observação e crítica). Esta mudança prende-se com o próprio ritmo da acção. Ao dar mais importância aos monólogos e aos debates entre as personagens, a acção de *Hercules Furens* é mais lenta. Em compensação, é mais rica em auto-análises, reflexões sobre questões pertinentes, como a concepção da *uirtus* do protagonista e do tirano.

2. Mégara

2.1. caracterização da personagem na tragédia de Eurípides

A Mégara de Eurípides entra em cena no prólogo. No seu diálogo com Anfitrião (vv. 60-106) dá sinais de ser uma personagem marcadamente pessimista. Transtornada pela mudança repentina da fortuna – Mégara, a filha do rei de Tebas, Creonte, e casada com Hércules, o melhor dos heróis, perde o pai, assassinado por Lico, que pretende igualmente matá-la juntamente com os seus filhos e com Anfitrião (vv. 38-43) –, ela pressente que a morte está próxima (vv. 69-71). Não acredita na possibilidade de se salvar, nem ela nem a sua família, porque não tem esperanças no regresso de Hércules

²¹ Nesta alusão feita por Anfitrião à proveniência divina de alguns heróis que habitaram em Tebas, pode estar implícita a proveniência divina de Hércules.

(julga que ele ficou preso no mundo subterrâneo ou morreu), nem na ajuda de amigos (vv. 80-86).

O seu discurso é intensamente patético quando fala dos filhos, assumindo uma atitude maternal e protectora: demonstra o cuidado em proteger as crianças, qual ave que cobre os filhos com as asas (vv.71-72); no início do segundo episódio, despede-se de cada um deles, lembrando-se dos planos que Héracles e ela haviam feito para o futuro dos filhos (vv. 456-489); procura salvar uma das crianças que Héracles ainda não assassinara, no momento da sua loucura, e morre tentando protegê-lo (vv. 996-1000). Como explica Bond, “she has more time for pathos, and paints an effective little picture of herself dealing with the childish questions of her sons (71-9).”²²

Mégara revela, porém, força de espírito quando defronta Lico, mostrando-se corajosa e audaz perante o tirano. Sob a perspectiva de morrer consumida pelo fogo junto do altar de Zeus, e com a sua família, Mégara aconselha Anfitrião a aceitar a decisão de Lico e a morrerem pelo menos com dignidade: prefere deixar de viver com honra do que ver os seus inimigos a rirem-se do seu infortúnio²³. A necessidade de preservar o κλέος da família deve-se não só à antiga reputação de Anfitrião enquanto guerreiro, mas também ao facto de Héracles ser glorioso (vv. 288-292); desse modo poderá preservar o seu bom nome de esposa do Alcida. Esta honra, pela qual pugna, aproxima-a, assim, dos heróis clássicos.

Já no segundo episódio, no momento em que sai do palácio para se render a Lico, Mégara invoca Héracles para que ele apareça, mesmo como sombra²⁴, para salvar a sua família (vv. 490-496) naquele derradeiro momento. Ela nunca pede auxílio a um deus, ao contrário de Anfitrião, que dirige os seus votos a Zeus (vv. 497-500). E quando Héracles entra em cena e se aproxima deles, Mégara compara-o a Zeus, no sentido em que o poder de Héracles de salvar os seus amigos vale tanto quanto o do próprio deus

²² Bond, 77.

²³ Esta ideia de ser motivo de riso para os seus inimigos (neste caso, para Lico) vem no seguimento da ameaça do tirano de queimá-la viva, juntamente com Anfitrião e os filhos de Héracles.

²⁴ Bond, 191-192, recorda que a estrutura deste discurso – invocando a presença do herói ou pedindo-lhe ajuda – é comum em algumas tragédias: em Ésquilo, *Pers.*, 633-680 e 305-509 (dirigido a Dario); Sófocles, *El.*, 1066-1081; Eurípides, *Or.*, 1225-1242, e na *El.*, 677-684 (invocação a Agammémnon). A estrutura é: declaração de que vai comunicar algo (dirige as suas súplicas a Héracles, vv. 490-491); depois, a mensagem propriamente dita (explica a situação presente, vv. 492-493); de seguida, imperativos (ordena-lhe que os salve e que apareça mesmo como sombra, v. 494); finalmente, sarcasmo (provoca Héracles, vv. 495-496).

(vv. 519-521). Neste caso, parece-nos que Mégara incorre na ὕβρις²⁵. Assim, a morte desta personagem seria um castigo pelo seu desprezo pelos deuses.

Quando Héracles regressa, o discurso de Mégara é novamente patético. Sentindo uma reviravolta na fortuna da família, das trevas para a luz, ela mal deixa Anfitrião responder à pergunta de Héracles (v. 533), sendo ela quem contextualiza a situação familiar: a morte iminente dos Heraclidas (vv. 534 ss.). Depois dessa breve informação, Mégara torna-se uma personagem muda, e não aparece mais em palco. O diálogo desenrola-se entre Anfitrião e Héracles, que planeiam matar Lico. Héracles ainda alude à esposa, no momento em que vai entrar no palácio, dando a indicação de que ela está a tremer. No entanto, como explica Bond, “Euripides and the audience have lost interest in Megara, and she has become a conventional timid wife; γυνὴ δὲ θήλυ κατὰ δακρύοις ἔφυν”²⁶.

2.2. caracterização da personagem na tragédia de Séneca

Em Séneca, a personagem oscila entre o bom senso (procurando manter fidelidade, castidade e liberdade) e estados passionais, como o *odium* (vv. 379 e ss.), a *ira*, o *furor* (vv. 495-500), a *impotentia* (cf. vv. 350-351) e a *dementia* (cf. v. 429).

Na sua fala nos versos 279-308, Mégara mostra ter uma atitude excessiva²⁷, revelando um ânimo perturbado e tomado pelas emoções. Na invocação a Hércules, ao incitar o herói ausente a quebrar todas as barreiras, visíveis e invisíveis, para poder regressar a casa, Mégara manifesta um estado eufórico, que parece acalmar entre os versos 296-298. No entanto, a pergunta retórica (vv. 296-298) que exprime uma dor pela longa ausência de Hércules desencadeia um novo impulso. Em nove versos, ela volta a ter um discurso pautado por grande densidade emocional. A anáfora *tibi*, em gradação descendente (invoca primeiro Júpiter, depois Ceres e os ritos misteriosos, e finalmente os mistérios de Elêusis – vv. 299-302), revela o intenso desejo de Mégara de voltar a ver Hércules, o que a leva a delirar. O seu discurso entra no domínio do

²⁵ Um outro exemplo que evidencia a insolência de Mégara é quando, no monólogo, no segundo episódio, se queixa, deixando transparecer ironia, de que vem de Zeus o desejo de oferecer a Morte como noiva para os filhos de Héracles (πατὴρ δὲ πατρός ἐστι γάμους ὀδε – ‘é o pai do vosso pai que vos prepara o banquete nupcial!’ v. 483).

²⁶ Bond, 221.

²⁷ A fala de Mégara pauta-se por uma linguagem próxima da ὕβρις. Como comenta Fitch (1), 205: “The first half of Megara’s speech is marked by an ominous violence of language; there is hubris in the phrases *orbe diducto redi* and *erumpe, rerum terminos tecum efferens*, and the idea of releasing the dead, 291 ff.”.

ἄδούνατος: se o Alcida regressar, uma nova idade florescerá, traduzida na restituição da vida aos irmãos e ao pai, rei de Tebas (vv. 303-305). O desespero é cada vez mais impetuoso – numa intensidade perceptível no pronome pessoal reflexo da segunda pessoa do singular, em poliptoto aliado à anáfora *aut omnes*, à antítese *defende / trahe*, e à estrutura paralelística (vv. 306-307: *aut omnes tuo / defende reditu sospes aut omnes trahe*).

Mégara termina o seu discurso de forma quase abrupta, com uma súbita tomada de consciência: *trahes, nec ullus eriget fractos deus* (vv. 305-308). O poliptoto *trahe / trahes* imprime à fala de Mégara um lado marcadamente pessimista e, em simultâneo, um presságio: Hércules irá realmente arrastá-la para a morte.

Mégara é caracterizada directamente por outras personagens²⁸, vindo a primeira referência da parte do Coro, o qual comenta, quando a personagem entra em cena com Anfitrião, que ela vem *maesta (...)* *crine soluto* (v. 202). Esta indicação dá uma primeira imagem de um *animus* perturbado. Anfitrião, a par do elogio inicial (vv. 309-310: *casta fide / seruans torum natosque magnanimi Herculis*), incita-a a abandonar o estado de prostração e desânimo pelos quais ela se deixou dominar, e a confiar no retorno de Hércules: *meliora mente concipe atque animum excita* (v. 311), até porque, o medo oprime a alma, não permitindo aos que estão submetidos a este *affectus* viver em tranquilidade, e o receio leva a que pensem sempre no pior, afundando-se cada vez mais no abismo do desespero: *Immo quod metuunt nimis / numquam moueri posse nec tolli putant; / prona est timoris semper in peius fides* (vv. 314-316). Com esta *sententia*, Anfitrião inclui implicitamente Mégara no número dos que são levados pelo *metus* (cf. v. 314) e pelo *timor* (cf. v. 316).

Lico descreve assim a figura de Mégara: *tristi (...)* *obtentu* (v. 355). O seu aspecto físico espelha o seu próprio ânimo: Mégara não consegue controlar as emoções, de tal forma que elas se tornaram fisicamente visíveis. Mas de uma face triste passa a um estado de espírito violento quando entra em conflito com Lico, o qual, para assegurar o seu poder (vv. 341-342), pretende obrigar Mégara a casar-se com ele. Reconhecendo nela um *animus impotens* e *pertinax* (cf. v. 350), o tirano ameaça matar a família de Hércules caso ela não o aceite por esposo. Mégara reage com *trux uultus* (cf. v. 371), e *efferata uox* e *rabida* (cf. v. 397) às propostas de Lico. Jamais poderia unir-se

²⁸ Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia* (7.^a ed., Coimbra: Almedina, 2000), s.v. *Caracterização*; Chris Baldick, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* (Oxford: Oxford University Press, 2004), s.v. *characterization*.

a um homem que tem as mãos maculadas pelo sangue da sua família (vv. 372-373). Para tornar claro a Lico a impossibilidade dessa união, Mégara exprime-se por meio de *adynata*, reforçando essa ideia com verbos no futuro do indicativo, a aliteração *Scylla Siculum* e a anáfora de *prius*:

a) *prius / extinguet ortus, referet occasus diem* (vv. 373-374);

b) *pax ante fida niuibus et flammis erit* (v. 375);

c) *et Scylla Siculum iunget Ausonio latus* (v. 376);

d) *priusque multo uicibus alternis fugax / Euripus unda stabit Euboica piger* (vv. 377-378).

Além disso, Lico tirou-lhe tudo quando usurpou o trono a Creonte. Ela perdeu o *pater*, os *regna*, os *germani*, o *lar*, a *patria* (cf. vv. 379-380). A enumeração, acentuada pelo assíndeto, pela figura etimológica e pelo homeoptoto, concorre para acentuar a desgraça de Mégara e a crueldade do tirano. *Quid ultra est?* (v. 380) é a pergunta que ela faz a si própria. Apenas uma coisa lhe resta e que lhe é mais cara do que *fratre ac patre ... regno ac lare* (v. 381): o *odium*. Mégara, quando se apercebe de que ainda lhe resta algo, depois de ter perdido tudo, volta a referir-se ao pai, aos irmãos, aos lares e ao reino. Mas agora apresenta-os em pares, ligados por uma conjunção coordenativa, *fratre ac parente (...) regno ac lare* (v. 381), e em estrutura quiástica com os antecedentes (v. 379), marcados pela *uariatio*: a) *patrem ... regna, germanos, larem*; b) *fratre ac parente ... regno ac lare*. O assíndeto no v. 379 marca a rapidez e a crueldade com que Lico matou a família de Mégara, acentuando o ódio que a move, porque: *una res superest mihi* (v. 380) – tudo concorre para este *affectus* que ela sente por Lico, mas que, ainda assim, tem que dividir com o povo de Tebas, restando-lhe uma pequena parte (vv. 382-383).

Lico, imoderado, volta a insistir na ideia de partilhar com ela o reino recentemente conquistado, unindo assim os leitos nupciais (*tori*, cf. v. 413). Essa sua vontade deve-se ao *animus magnus* de Mégara (cf. v. 412) para suportar *ruinae* (cf. v. 412) que o cativa.

A insistência de Lico provoca em Mégara uma reacção psicossomática²⁹: *Gelidus per artus uadit exsanguis tremor* (v. 414). A semântica do verbo *uado* (aqui

²⁹É frequente nas tragédias de Séneca a ocorrência de manifestações psicossomáticas nas personagens. Por meio desta técnica, o filósofo mostra, à boa maneira estoica, as reacções físicas que as perturbações da alma provocam. Na Carta 106.5, Séneca lembra a Lucílio que as paixões também são corpos e, como tal, provocam alterações no rosto: ‘a cólera, o amor, a tristeza (...) enrugam[-nos] a testa, alongam[-nos] a face, tornam[-nos] a cara encarniçada ou fazem[-nos] ficar sem pinga de sangue.’

com um sentido de rapidez³⁰) é salientada por uma estrutura quiástica (*gelidus – tremor, per artus – exsanges*), sublinhando o sentimento de horror que percorre os membros de Mégara. Para ela, esta proposta não é senão uma nova acção ímpia (*facinus*, v. 415) que lhe provoca terror, ao contrário do que sentiu quando a cidade foi tomada pelo fragor bélico (vv. 415-417). Se naquele momento permaneceu *intrepida* (cf. v. 417), agora sente que vai perder a sua liberdade. Prefere que as cadeias lhe desgastem o corpo ou que uma fome prolongada a consuma, morrendo lentamente, do que partilhar o tálamo com o tirano (*thalamos tremesco*, v. 418). A morte surge-lhe como o único meio de permanecer livre e de manter a sua *fides* a Hércules: *moriar, Alcide, tua* (v. 421). Nenhuma ameaça de Lico a demove porque: *Cogi qui potest nescit mori* (v. 426) – o quiasmo da *sententia* reforça o seu desejo violento de deixar de viver. Neste sentido, a morte como forma de libertação de um poder superior ganha expressão nas palavras de Mégara, e vai “ao encontro da perspectiva estóica”³¹.

Em Eurípides, ao invés, não há um confronto entre Mégara e Lico, apenas entre o tirano e Anfitrião. Mégara dirige-se ao soberano uma única vez para lhe pedir que lhe abra a porta do palácio a fim de ela e os filhos poderem vestir uma roupa fúnebre (vv. 327-331).

Assim, numa perspectiva comparativa, vemos que a Mégara de Eurípides é diferente da de Séneca, até pelo número de versos a ela dedicados: em *Heracles*, o total de versos correspondentes à fala de Mégara é de 146 vv., em Séneca, de 90 vv (56 vv.). Além disso, em Eurípides, Mégara entra em cena no prólogo e desaparece no terceiro episódio, para não mais regressar; em Séneca, a personagem surge nos Actos II, III e IV. Neste último, fala apenas uma vez, em dois versos e meio, precisamente no momento que antecede a sua morte, tentando fazer-se reconhecer por Hércules. Esta diferença é significativa, indicando que, a nível de conteúdo, os poetas exploraram a figura feminina de modo desigual.

Do ponto de vista estrutural, comparando o Prólogo do *Heracles* (vv. 1-106) com os vv. 205-331 do Acto II do *Hercules Furens*, vemos que:

a) Anfitrião refere a ausência do Alcida e alude à situação de Tebas, governada sob tirania. Em Eurípides, como explica Fitch, “[Amphitryon’s first speech] is an

³⁰ cf. Ernout-Meillet, s.v. *uado*.

³¹ Vide Maria Cristina Pimentel, “A *Meditatio Mortis* nas tragédias de Séneca”, *Classica: Boletim de Pedagogia e Cultura*, 23 (1999), 37.

expository prologue speech, outside the action of the play.”³². Já em Séneca parece haver um tom que se aproxima mais de uma queixa do que uma contextualização da acção dramática.

b) Em Eurípides, depois da exposição de Anfitrião, Mégara fala num passado afortunado em contraste com um presente doloroso. Em Séneca, apesar de Anfitrião e Mégara entrarem ao mesmo tempo em cena³³, não estabelecem um diálogo de imediato: cada um dirige as suas preces, expondo os seus dramas interiores. Não há, por assim dizer, um elemento que permita ligar a fala de Anfitrião (vv. 205-278) – iniciada pela apóstrofe a Júpiter, designado, como forma de o engrandecer e de alcançar dele *beneuolentia*, por pronominação, *O magne Olympi rector et mundi arbiter* (v. 205) – à de Mégara (vv. 279-308), que invoca o marido: *Emerge, coniunx* (v. 279). É apenas depois de Mégara expor o seu desespero (um *uitium* que a personagem não consegue controlar) que se segue o diálogo entre as duas personagens³⁴.

A diferença entre as duas tragédias tem que ver, essencialmente, com o objectivo de Séneca fazer representar a consciência da personagem, fazendo antever os *affectus* a que as personagens estão submetidas, e pelos quais elas se movem. Com esta técnica, que tem uma função propedêutica, o filósofo revela as diversas formas de o homem se deixar levar pelas *passiones*, demonstrando o resultado catastrófico delas.

Apesar de haver maioritariamente diferenças no comportamento desta personagem nas tragédias de Eurípides e Séneca, há uma semelhança: Mégara não acredita que o Alcida consiga regressar do mundo inferior. Em ambas as tragédias, esta descrença contrasta com a crença de Anfitrião de que o filho conseguirá voltar a Tebas.

Em síntese, a Mégara de Eurípides é uma personagem marcadamente pessimista que aceita resignada a morte que Lico lhe destina. Para esta o que importa é manter o seu bom nome e a honra da família (o κλέος próprio dos heróis). Já a Mégara de Séneca é activa, faz prevalecer a sua vontade mesmo que isso implique morrer – prefere a liberdade ao jugo de um casamento manchado pelo *scelus*. Contesta todos os argumentos de Lico, respondendo ora com a alusão ao destino que o espera, ora prometendo ser a última Danaide – atinge assim um estado de *furor*.

³² Fitch (1), 183.

³³ O Coro anuncia a entrada das duas personagens: *Sed maesta uenit crine soluto / Megara paruum comitata gregem, / tardusque senio graditur Alcidae parens* (vv. 202-204).

³⁴ Anfitrião dirige-se a Mégara por meio de um vocativo e uma perífrase: *O socia nostri sanguinis, casta fide / seruans torum natosque magnanimi Herculis* (vv. 309-310).

A sua atitude afasta Mégara do modelo estoíco dada a sua incapacidade de permanecer imperturbável perante os avanços de Lico, e a sua ausência de serenidade que a torna *demens* (v. 429)³⁵. Recorde-se que, segundo a predicação estoíca, a atitude justa para com os inimigos era ser *mitis et facilis*³⁶, numa firme contenção bem diferente da violência com que Mégara reage aos desmandos de Lico.

3. Lico

3.1. caracterização da personagem na tragédia de Eurípides

A personagem Lico, o tirano de Tebas, é uma criação de Eurípides³⁷. Anfitrião (vv. 26-34) fá-lo descender de Lico³⁸ (antigo soberano de Tebas) e de Dirce, delineando o carácter do tirano logo no prólogo. Como déspota, é uma personagem violenta que se move entre a astúcia e o temor. Anfitrião explica que Lico aproveitou a guerra civil para usurpar o reino de Creonte, matando-o (cf. vv. 33-34). O Coro indica que o tirano é um estrangeiro e que conseguiu manter-se no governo porque: οὐ γὰρ εὖ φρονεῖ πόλις / στάσει νοσοῦσα καὶ κακοῖς βουλευμάσιν / οὐ γὰρ ποτ' ἂν σὲ δεσπότην ἐκτίσατο (vv. 272-274)³⁹.

O tema da πόλις poluída, corrompida pelas guerras civis, torna mais legítima a noção de culpa por parte de Lico. Segundo o Coro, Lico não respeita os deuses (cf. v. 255: ἀνόσιος), age com insolência (cf. v. 261: ὑβρίζω; v. 741 ὕβρεις ὑβρίζων) e é um assassino (v. 755: διώλλυς). Por estes motivos merece ser castigado.

³⁵ *Demens* é uma palavra composta por prefixação. A semântica do prefixo *de* é de ‘afastamento, separação’. Alguém *demens* é, à letra, alguém que está afastado ou separado da sua *mens* (logo, do seu princípio pensante, do seu espírito, da inteligência). Vide Ernout-Meillet, s.v. *mens*.

³⁶ Cf. Séneca, *De Vita Beata*, 20.

³⁷ Bond, xxviii, afirma que não há qualquer alusão a esta personagem em outras fontes antes de Eurípides. Esta personagem aparece em autores como Asclepiades, Higino e Séneca porque seguiram o tragediógrafo grego. Além disso, como explica Bond, “The elaborate introduction of Lycus at 26 γέρων δὲ δὴ τις ἔστι Καδμείων λόγος / ὥς ἦν πάρος Δίρκης τις εὐνήτωρ Λύκος, reinforced by 38 ὁ καινὸς οὗτος τῆσδε γῆς ἄρχων Λύκος, points clearly to Euripidean invention, as Wilamowitz saw (ii 112). Lycus senior, father (or ancestor) of this Lycus, did exist independently.”

³⁸ Lico filho de Hirieu e da ninfa Clónia (numa outra versão do mito, tem como progenitor Ctónio, um dos guerreiros espartanos nascidos dos dentes de dragão que tinha sido morto por Cadmo). Este Lico teria governado Tebas antes de Laio, e fora destituído por Anfion e Zeto porque maltratou Antíope, mãe deles e sobrinha do soberano (vide Pierre Grimal, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, coord. da edição portuguesa Victor Jabouille (3.^a ed., Alges: Difel, 1999), 280-81).

³⁹ ‘É que a cidade, enferma de discórdia civil e más resoluções, não está no seu perfeito juízo; de outro modo, nunca te teria aceite como soberano!’

Nas suas intervenções, no primeiro e no terceiro episódios, Lico revela um carácter impulsivo⁴⁰, covarde e excessivo – características apontadas directamente pelas personagens dramáticas, e indirectamente pelas suas acções e reacções. Lico manifesta a sua crueldade no modo como confronta Anfitrião e Mégara, recordando-lhes o seu poder absoluto que se traduz na decisão de querer matar a família de Hércules. Como assassinou Creonte, teme que os filhos de Mégara possam constituir perigo para o seu governo⁴¹. Justifica, pois, o seu acto como uma medida de precaução: ἔχει δὲ τοῦμὸν οὐκ ἀναίδειαν, γέρον, / ἄλλ' εὐλάβειαν.⁴² (vv. 165-166).

Anfitrião interpreta as atitudes do soberano como actos de cobardia (δειλία, cf. vv. 210, 235) e de excesso (vv. 215-216⁴³, 707-709⁴⁴, 727-728), referindo a possibilidade de ele vir a ser castigado pela sua insolência. Os versos 727-728 aludem ao castigo que se avizinha. Repare-se que a estrutura destes versos é semelhante à dos vv. 215-216: em ambos os casos há uma estrutura quiástica, acentuada pelo poliptoto, que converge para as palavras βία e κακός⁴⁵:

- βία δὲ δράσης μηδὲν ἢ πείσῃ βίαν⁴⁶.

- προσδόκα δὲ δρῶν κακῶς / κακόν τι πράξειν⁴⁷.

Enquanto no primeiro exemplo Anfitrião parece admitir a possibilidade de Hércules regressar e castigar o tirano ἀνομία χραινῶν ('pela desobediência às leis', v. 757); no segundo exemplo, é a concretização dessa hipótese, uma vez que Lico é o

⁴⁰ Lico rege-se por impulsos. Não admite que ninguém ouse confrontá-lo, ameaçando castigar de modo cruel todos os que não lhe obedecerem (nos vv. 247-251, o tirano recorda ao Coro de anciãos que eles não são mais do que escravos nas mãos dele).

⁴¹ O discurso de Lico é sarcástico e impiedoso. Na primeira parte, numa fórmula típica de uma *captatio benevolentiae*, numa sucessão de perguntas retóricas, o tirano pretende lembrar a Anfitrião e a Mégara que ele é o novo rei e que não há quaisquer esperanças no regresso de Hércules.

⁴² 'A minha atitude, ó ancião, não implica crueldade mas prudência!'

⁴³ Nos versos 215-16, Anfitrião poderá aludir à vinda de Hércules como vingador. Esta ideia está implícita na palavra βία, acentuada pelo poliptoto, e na expressão ὅταν θεῷ σοι πνεῦμα μεταβάλῃ τύχην ('quando o sopro da divindade lançar contra ti os ventos da fortuna!') – uma das características do Alcida é precisamente a de ser um herói que castiga as acções dos ímpios, recorrendo sempre à violência. Anfitrião (vv. 95-97) expressa a sua esperança no regresso do filho.

⁴⁴ No terceiro episódio, quando o soberano entra em cena pela segunda e última vez, Anfitrião censura de novo a forma como Lico se comporta. Volta a incitá-lo a ser mais moderado: ἂν χρῆν σε μετρίως, καὶ κρατεῖς, σπουδὴν ἔχειν (v. 709: 'Era com moderação que tu, sendo embora soberano, te deverias preocupar!').

⁴⁵ Ambas as palavras remetem também para a forma como Hércules matará o soberano. Esta conexão entre as duas estruturas permite estabelecer uma comparação entre as duas personagens, precisamente no modo como reagem a situações de perigo. Ambas assumem um comportamento violento e irracional (como oportunamente veremos).

⁴⁶ 'Não recorras à violência, ou virás também a suportá-la' (v. 215). Relativamente aos problemas que o segmento πείσῃ βίαν levanta, vide Bond, 121.

⁴⁷ 'Depois do mal que fizeste, espera que algo de mal te possa acontecer' (vv. 727-728).

δυσσεβής ἀνὴρ (v. 760: ‘homem ímpio’) que abusa do seu poder porque governa segundo as leis do medo.

No entanto, aos conselhos de Anfitrião para que modere a sua violência a fim de não ser submetido por alguém igualmente cruel, Lico responde com ainda mais ódio e violência, ora incitando os seus acompanhantes a irem buscar lenha para queimar vivos os Heraclidas, que estão junto do altar de Zeus, ora invadindo o palácio do herói para arrebatá-lo de lá Mégara e os filhos, que, segundo a indicação de Anfitrião, se tinham refugiado junto dos altares familiares. Lico incorre na ὕβρις ao desrespeitar os suplicantes (duas vezes), e por não temer que os deuses o castiguem pela sua insolência. Por esse motivo o tirano será castigado.

b) caracterização da personagem na tragédia de Séneca

A origem de Lico não é, em Séneca, tão explícita: *ignarus exul* (cf. v. 269), *exul Lycus* (v. 274) e está desligada de Tebas – nenhum dos antepassados do tirano tem qualquer vínculo à realeza. Segundo Anfitrião, Lico não é mais do que um desterrado movido pelo desejo de chegar ao poder a qualquer preço. Já em Eurípides, Anfitrião indica que o tirano descendia de Lico que fora soberano de Tebas. Com esta mudança, Séneca apresenta uma personagem voltada para as paixões: Lico deseja ter poder, conquista-o por meio de *scelera* e pretende mantê-lo de qualquer modo (ou pelo matrimónio ou pelas armas).

Anfitrião parte da imagem da cidade submetida pelo *scelus*, por *arma* e pelo *timor* que *opprimit leges* (cf. vv. 251 e ss.), para falar da *truculenta manus* (cf. v. 254; metonímia para designar Lico), que mantém a cidade sob um jugo infame (v. 267: *sordido premitur iugo*). Estas alusões dão uma primeira ideia do crime e do carácter violento de Lico (cuja identificação nominal só é feita vinte e três versos depois de a ele ser feita a primeira alusão, dando toda a evidência do seu carácter perverso).

Por oposição a Lico, que representa o protótipo de tirano que usa *saeuum sceptrum* (metonímia para designar o poder do soberano; cf. v. 272), Anfitrião apresenta Hércules como o que tem *iusta manus* (cf. v. 272). Ao lembrar a ausência do herói que castiga todos os que governam as cidades de forma cruel, Anfitrião prenuncia o castigo de Lico (vv. 271-276).

Mégara acrescenta, no momento em que o tirano entra em cena, um conjunto de características físicas que estão em sintonia com a ψυχή do usurpador:

*saeuus ac minas uultu gerens
et qualis animo est, talis incessu uenit
aliena dextra sceptrata concutiens Lycus.*
(vv. 329-331).

Nesta descrição de Mégara vemos que há uma relação entre o interior do tirano (o seu *animus*) e o seu aspecto físico, traduzido na comparação *qualis animo est, tali incessu uenit* – Lico apresenta manifestações visíveis do *uitium*. Ele vem: *saeuus*, *minas uultu gerens*, empunhando *aliena sceptrata*. Estas novas impressões revelam um carácter voltado para a crueldade. Até o modo como Lico se dirige a Mégara e a Anfitrião é um indicador de um ânimo perturbado pela *saeuitia* – a forma *concutiens* (agitando), de um verbo que expressa movimento, aliada à assonância *dextra sceptrata*, sugere a ideia de que o tirano vem brandindo os *aliena ... sceptrata* (note-se a metonímia e o adjectivo *aliena* que demonstram que Lico governa uma cidade que não lhe pertence por direito) com o intuito de persegui-los.

O monólogo⁴⁸ de Lico (vv. 332-357) vem abonar aquilo que foi dito por Anfitrião e Mégara sobre o perfil do tirano.

*Vrbis regens opulenta Thebanae loca
et omne quidquid uberis cingit soli
obliqua Phocis, quidquid Ismenos rigat,
quidquid Cithaeron uertice excelso uidet*
(vv. 332-335)

Os primeiros versos anunciam o orgulho do *rex*, reforçado pela iteração de *quidquid* – ele compraz-se em repetir o muito que está sob o seu domínio. O tirano tem, de facto, consciência da riqueza da terra que usurpou, noção essa manifestada nos adjectivos que escolhe para qualificar Tebas: *opulenta*, *uberis*, *excelsus*.

Lico julga-se valoroso porque conquistou o reino de Tebas pelas suas próprias mãos e não por herança. Neste sentido, o tirano “pretende desde logo rechaçar as invectivas dos adversários contra a sua origem humilde (*Her. F.* 337-338) e contra a

⁴⁸ Quando entra em cena, Lico vem a falar sozinho, e só depois de se expressar é que se apercebe da presença de Anfitrião e de Mégara (vv. 354-357). Isto permite ter conhecimento do que vai no ânimo do tirano e avaliar as suas intenções (*vide* Fitch (1), 214).

instabilidade do poder da fortuna, e procura a legitimação para um poder baseado na força (v. 340-342) e na vitória (v. 399-402).”⁴⁹

[*et bina findens Isthmos exilis freta*]
non uetera patriae iura possideo domus
ignauus heres; nobiles non sunt mihi
aut nec altis inclitum titulis genus,
sed clara uirtus. qui genus iactat suum,
aliena laudat.

(vv. 332-341)

Como explica Carla Gonçalves, o termo *nobilis* “não tem aqui o valor de elogio; antes é utilizado com uma conotação pejorativa, porquanto Lico considera que o enaltecimento da origem familiar é uma apropriação ilícita do mérito alheio.”⁵⁰ A oposição que a personagem faz entre *nobiles* e *sed clara uirtus* não deixa, porém, de ter um efeito irónico, uma vez que o modo como ele conseguiu chegar ao poder foi por meio de um crime e não do valor pessoal. Além disso, contrasta com a fala de Anfitrião, alguns versos antes, quando este critica a situação actual da cidade: *prosperum ac felix scelus / uirtus uocatur* – vv. 251-252. Esta *uirtus* que Anfitrião anuncia representa a inversão de valores que, convicta e conscientemente, Lico demonstra. Os adjectivos *prosperum* e *felix* e a aliteração sublinham esta subversão dos valores.

Lico acha-se, contudo, no caminho certo, e como tal a sua lógica é irrefragável. Todo o seu raciocínio é lógico e seria facilmente considerado como justo, se estivesse desligado do seu contexto. Lico conclui as suas ideias com uma *sententia* (vv. 340-341) que, mesmo do ponto de vista estóico, seria válida: não é o valor dos outros que faz o nosso. Deste modo, Séneca revela os erros de raciocínio a que o *stultus* está sujeito: as premissas estão erradas e o resultado, ainda que seja aparentemente lógico, não pode ser correcto.

A tirania que exerce sobre a cidade é evidente quando diz que:

rapta sed trepida manu
sceptra obtinentur; omnis in ferro est salus;
quod ciuibus tenere te inuitis scias,
strictus tuetur ensis.

(v. 341-344).

⁴⁹ Francisco de Oliveira, “Imagem do Poder na Tragédia de Séneca”, *Humanitas* 51 (1999), 59.

⁵⁰ Carla Susana Vieira Gonçalves, *Invectiva na Tragédia de Séneca* (Coimbra: Edições Colibri, 2003) 126.

As aliterações (*obtinetur omnis; tenere te; scias strictus*), acentuadas pela conjunção adversativa que introduz uma *correctio*, concorrem para evidenciar o lado cruel de Lico, que oprime a cidade e os habitantes com o *ferrum* e o *ensis*. A única solução para tornar legítimo o seu poder é unir-se a Mégara pelo matrimónio⁵¹ ou, se ela negar, matar a família heraclida⁵². Nem uma possível hostilidade do povo, caso Lico opte por destruir a casa de Hércules, o demove: *invidia factum ac sermo popularis premet? / ars prima regni est posse in invidia pati* (vv. 352-353). O poliptoto de *invidia*, reforçado pela aliteração em *p* e pelo uso lapidar da *sententia* com que resume o seu raciocínio, acentua o menosprezo do tirano pela opinião do seu povo, “e cultiva o ódio.”⁵³

Procura, então, convencer Mégara, tentando acalmar o seu ânimo. Mas se os argumentos de Lico parecem justos e válidos, visto que pretende restaurar a paz na cidade (vv. 362-369), não deixam de comprovar a sua crueldade e ambição pelo poder. Na verdade, o tirano admite que usurpou o reino (v. 399: *rapta sceptras*), que o seu poder é absoluto (cf. v. 400), e que governa *sine metu legum* (cf. c. 400) porque é mantido pela força (v. 401: *arma*).

A resposta de Mégara é a rejeição da proposta do tirano. Para ela, Lico representa o *exitium* (v. 358) e a *lues* (v. 358). Estes substantivos demonstram o carácter implacável do soberano. Também os adjectivos que Mégara escolhe para qualificar a personalidade de Lico são igualmente representativos na demonstração dos seus *affectus*: ele é *tumidus* e de *altus [spiritus]* (cf. v. 384). Mégara recorda-lhe o destino dos *reges* de Tebas (vv. 386-395), destino esse que o espera: *dominare ut libet, / dum solita regni fata te nostri uocent* (vv. 395-396).

Dado que Mégara pretende manter a fidelidade ao marido, o tirano põe em causa a heroicidade de Hércules. Em forma de *controuersia*, Lico rebate todos os argumentos de Anfitrião, que entretanto se propôs defender o herói ausente, diminuindo o valor do Alcida, reduzindo-o a tudo menos um herói. Neste aspecto, vemos a argúcia de Lico que é posta ao serviço do mal.

⁵¹ Em Eurípides tivemos a ocasião de observar que o tirano pretendia matar a família de Héracles. Se este tópico é inovação de Séneca ou se seguiu uma outra tradição de tragediógrafos pós-euripidianos, não há quaisquer certezas, como explica Fitch (1), 184. No entanto, como este autor indica: “it was particularly attractive to Seneca because it enabled him to show a tyrant being defied to his face.” (*id.*)

⁵² Tal como explora Fitch (1), 216, está implícita a ideia de que os tiranos que governam sob as leis do medo vivem nesse mesmo medo, assim como aqueles que governam por meio da força, sentem o seu poder instável (*vide De Clem.* 1.25.2-3). Mas, no caso particular de Lico, ele procura uma solução para apaciar o ódio do seu povo e só em último caso é que pensa matar Mégara e a família.

⁵³ Francisco de Oliveira, “Imagem do Poder na Tragédia de Séneca”, 59.

Uma vez negadas todas as propostas e refutados os argumentos que usa (o soberano queria Mégara *iuncta*, estar sob o jugo do tirano, e pretendia tê-la *coacta* – v. 494), a Lico resta a ameaça de matá-los diante do altar, queimando-os vivos (vv. 501-509). Como afirma Segurado e Campos, “a escolha do castigo pelo fogo obedece a um propósito nítido: realçar a *violência* e a *ferocidade* do tirano pela utilização do mais completo e drástico meio de destruição.”⁵⁴

Se, neste passo, Séneca retoma a tradição do mito euripidiano, nele encontramos também um aspecto divergente e inovador: é que o *tyrannus* de Séneca não concede sequer um último desejo a Anfitrião, o de ser o primeiro a morrer, tal é a sua *impia regis feri dextra* (vv. 518-519):

*Qui morte cunctos luere supplicium iubet
nescit tyrannus esse. diuersa irroga:
miserum ueta perire, felicem iube.
ego, dum cremandis trabibus accrescit rogos,
sacro regentem maria uotiuo colam.*
(vv. 511-515)

A inclemência e impiedade de Lico são evidentes nestes versos, acentuados pela antítese *miserum – felicem* (v. 513) e pelo substantivo *tyrannus*. Anfitrião acusa Lico de ser ímpio: *impiam regis feri dextram*. O quiasmo e o homeoptoto concorrem para fazer sobressair o carácter fero do tirano. Na caracterização de Lico, ao longo da peça, é de notar, com o fim de sublinhar essa mesma ideia, a insistência em vocábulos da raiz de **reg-*⁵⁵ que têm uma conotação negativa. *Rex* representava para os Romanos o mesmo que o *tyrannus* grego (v. 512). Desde a transição para a República e a deposição dos Tarquínios que a palavra *rex* assumira implicações negativas⁵⁶. O uso de *regnum* e de todas as palavras que partilham a mesma raiz pode, assim, traduzir de imediato a ideia de prepotência, abuso de poder, regime autocrático e despótico. Para o mesmo fim concorre, por exemplo, o uso de *dominare* (v. 384, v.395), da raiz de *dominus*, que significa ‘senhor’ por oposição aos escravos: Lico assume o perfil do amo sem piedade e exige a submissão de todos os seus desígnios.

⁵⁴ J. A. Segurado e Campos, “O Simbolismo do Fogo nas Tragédias de Séneca”, *Euphrosyne* 5 (1972), 191.

⁵⁵ Ao longo da fala de Lico, encontramos recorrentes exemplos de *rex* e de palavras com a mesma raiz: *regum* (v. 398), *rege* (v. 414), *regi* (vv. 489-490), *regis* (v. 518); *regens* (v. 332), *regnum* (v. 345; também *regno*, v. 379; *regna*, v. 629), *regam* (v. 400), *regnantem* (v. 411).

⁵⁶ David Stockton, “The Founding of the Empire”, *The Oxford History of the Roman World*, ed. John Boardman, Jasper Griffin, Oswyn Murray (Oxford: Oxford University Press, 1991, reimpr. 2001), 146-179.

Vemos que Séneca recupera alguns dos traços do Lico de Eurípides. Procedendo ao cotejo entre ambas as tragédias, é possível encontrar tópicos comuns: Lico pretende submeter a família heraclida aos seus desejos; assume uma posição crítica em relação ao Alcida, procurando eliminar qualquer esperança que a sua família possa ter relativamente ao regresso do herói; é o estrangeiro que chega à cidade e mata o rei e os seus filhos (à excepção de Mégara); tem o mesmo fim às mãos de Héracles/Hércules.

As diferenças existentes entre as duas tragédias dizem respeito ao conteúdo. Em Séneca, Lico aparece uma única vez, no Acto II⁵⁷. O número de versos⁵⁸ que correspondem à fala desta personagem é, contudo, maior em Séneca do que em Eurípides. Esta diferença está relacionada com a psicologia das próprias personagens. Em Séneca há mais espaço para exteriorizar as reflexões e diálogos. Lico é *exemplum* do tirano que é dominado pelo orgulho, o excesso, a crueldade, a *impietas* e a prepotência. Como observa Francisco de Oliveira: “Séneca pretende condenar de forma clara todo o poder de cariz tirânico”⁵⁹.

Em jeito de síntese, vemos que a mesma personagem mereceu um tratamento diferente nas duas tragédias. Apesar de Séneca ter retomado alguns aspectos do Lico de Eurípides, os quais apontámos no breve estudo desta personagem, a forma como desenvolveu a sua caracterização diverge, uma vez que norteia um objectivo parenético. De facto, se o Lico de Eurípides é o διόλλυς (assassino) que procura matar todos os que constituem um perigo para o seu governo ou ousam enfrentá-lo (caso do Coro), o de Séneca age de modo diferente: por um lado, parece mais comedido porque não quer recorrer à violência senão em último caso – a sua ambição já foi alcançada, necessita apenas de assegurá-la; por outro, quando opta por agir de modo cruel, é implacável, não cede a nenhum pedido nem o trava nenhum escrúpulo.

⁵⁷ Em Eurípides, Lico aparece nos episódios I e III.

⁵⁸ Num total de 64 versos em Eurípides vs. 101 em Séneca.

⁵⁹ Francisco de Oliveira, “Imagem do Poder na Tragédia de Séneca”, *Humanitas*, 51 (1999), 78.

4. Teseu

a) caracterização da personagem na tragédia de Eurípides

Teseu entra em cena no V Episódio, depois da ἀναγνώρισις do protagonista. O seu aparecimento permite estabelecer contrastes: entre o solitário Héracles do primeiro acto e a sua total dependência já no quinto episódio (vv. 1397 ss.), entre a individualidade de Héracles e a colectividade de Teseu. Héracles é um herói auto-suficiente, ao contrário de Teseu, que só conseguiu sair do Hades com a ajuda do herói. Quando soube que a família do amigo estava a ser atormentada, Teseu dirigiu-se imediatamente para Tebas para ajudá-los, recordando os laços de amizade que os unem (vv. 1169-1171).

Teseu representa, por um lado, o modelo de amigo que Anfitrião e Mégara esperavam na primeira acção, por outro, ele é o verdadeiro companheiro que partilha a mancha do crime de Héracles⁶⁰: ἀλλ' εἰ συναλγῶν γ' ἦλθον; (1202). Teseu faz uma apologia do valor de amizade:

ὥς μὴ μύσος μὲ σὼν βάλη προσφθεγμάτων;
οὐδὲν μέλει μοι σὺν γε σοὶ πράσσειν κακῶς·
καὶ γάρ ποτ' εὐτύχησ'. ἐκεῖσ' ἀνοιστέον
ὄτ' ἐξέσωσάς μ' ἐς φάος νεκρῶν πάρα.
χάριν δὲ γηράσκουσιν ἐχθαίρω φίλων
καὶ τῶν καλῶν μὲν ὅστις ἀπολαύειν θέλει,
συμπλεῖν δὲ τοῖς φίλοισι δυστυχοῦσιν οὔ.
ἀνίστασ', ἐκκάλυπον ἄθλιον κάρα,
βλέψον πρὸς ἡμᾶς.⁶¹
(vv. 1219-1227)

As aliteraões (v. 1220: μέλει μοι; vv. 1221-1222: κακῶς / καὶ), o poliptoto (v. 1219-1220: σὼν ... σοὶ; v. 1223, v. 1225: φίλων ... φίλοισι) concorrem para sublinhar a importância que a amizade representa para Teseu: é dever de um amigo auxiliar o outro, principalmente quando esse outro teve um papel fundamental na sua vida. Recorda um passado feliz (εὐτύχη), contrastando com a infelicidade presente (κακός). O que liga

⁶⁰ Estes laços afectivos recordam a amizade entre Orestes e Pílates (*vide* Eurípides, *Orestes*, 735).

⁶¹ 'Será que a mancha das tuas palavras me não possa afectar? Não me importo nada de partilhar contigo a tua infelicidade, pois foi contigo que outrora fui feliz! É preciso remontar àquele tempo em que tu me retiraste são e salvo de entre os mortos para a luz da vida. Abomino os amigos cujo reconhecimento envelhece e aqueles que querem tirar proveito dos momentos felizes, mas não querem partilhar com os amigos o mesmo barco, quando sopram os ventos do infortúnio. Levanta-te, descobre o teu desventurado rosto, olha para mim!'

estes dois tempos é a amizade entre ambos: Héracles contribuiu para a felicidade de Teseu, este tem intenção de acompanhar o protagonista no seu infortúnio.

Todo o discurso de Teseu fundamenta-se na vontade de convencer Héracles a salvar a sua vida. Primeiro lembra, por duas vezes, que o crime de Héracles não pode manchar Teseu:

a) οὐ μαιίνεις θνητὸς ὦν τὰ τῶν θεῶν⁶² (v. 1232);

b) οὐδεὶς ἀλάστωρ τοῖς φίλοις ἐκ τῶν φίλων⁶³ (v. 1234).

Pretende, com estes argumentos, levar Héracles a descobrir a sua face e a suportar a dor causada pelas deusas. Recorrendo a perguntas retóricas, Teseu repreende o herói por falar como um homem comum (1248), esquecendo-se da anterior coragem do Héracles que muito labutou (v. 1250) e auxiliou a humanidade (v. 1252). Termina o discurso com a sentença: οὐκ ἄν <σ> ἀνάσχοιθ' Ἑλλάς ἀμαθίαι θανεῖν. (vv. 1254).

A função fundamental de Teseu é a de reintegrar Héracles na sociedade⁶⁴. Consegue resolver todos os dilemas de Héracles à excepção do drama interior do protagonista: ele matou os filhos e a mulher, domado pela loucura, cuja causa não consegue entender.

b) caracterização da personagem na tragédia de Séneca

A personagem Teseu não tem, em Séneca, qualquer densidade psicológica, ao contrário das restantes personagens, mas está dependente do Alcida. Desempenha uma dupla função que se restringe, no Acto III, a “narrador épico”⁶⁵ e, no Acto V, a dissuadir Hércules de se suicidar. Como “narrador épico”, Teseu descreve as aventuras de protagonista nos *Inferni*, enquanto este abandona a cena para terminar o seu “último trabalho”, matar Lico. A presença é notada no Acto III, quando Hércules lhe dirige a

⁶² ‘Sendo tu mortal, nada de divino tu podes contaminar!’

⁶³ ‘Nenhum génio vingador passa dos amigos para os amigos!’

⁶⁴ Também no *Orestes* há uma procura de integração do protagonista na sociedade. Cabe a Apolo essa função, aparecendo no mecanismo *deus ex machina* para resolver o conflito.

⁶⁵ Seguimos a terminologia usada no artigo de José António Segurado e Campos “Sur la typologie des personnages dans les tragédies de Sénèque”, *Neronia 1977. Actes du 2.^e Colloque de la Société Internationale d’Études Néroniennes* (Clermont-Ferrand: Adosa, 1977), 155-176. Segundo o mesmo autor, “narradores épicos” não são mais do que “le support d’un discours adressé aux spectateurs, en dehors du texte, plutôt qu’aux personnages présents à la scène” (Segurado e Campos, 224). Já Hércules é a típica personagem-núcleo, uma vez que é para o Alcida que tudo converge.

palavra aconselhando-o a permanecer junto da família do protagonista enquanto ele defronta Lico (vv. 637-638).

As primeiras palavras de Teseu são de consolo. Para incentivar a família heraclida a tranquilizar-se, comenta a agilidade e rapidez de Hércules em castigar Lico. O jogo do uso de formas do verbo *dare*, em poliptoto, apresenta uma sucessão de tempos verbais: futuro (vv. 643-644: *dabit*), presente (v. 644: *dat*), passado (v. 644: *dedit*), em que o futuro logo se torna presente e de imediato se cumpre (o aspecto pontual do perfeito anula toda a duração) – em sintonia com a repetição do adjectivo neutro *lentum* e com a construção quiástica (v. 644: *lentum est dabit ... hoc [dat] est lentum*) –, que traduzem bem a rapidez e a eficiência da acção do herói.

A pedido de Anfitrião (vv. 646-649), Teseu segue com a narração dos feitos de Hércules, descrevendo os Infernos. Shelton sublinha que esta pausa na acção tem duas funções: “It is a rhetorical showpiece to display Seneca’s literary talents and, more importantly, it provides valuable information about Hercules’ character.”⁶⁶

A descrição dos *Inferni* tem dois momentos visíveis: na primeira parte (vv. 662-759) descreve o espaço, os monstros que aí habitam, e a função que cada *quaesitor* desempenha no tribunal das sombras (vv. 731-734)⁶⁷. Nos vv. 735-736, Teseu delinea os castigos que os criminosos recebem pelos seus crimes: *quod quisque fecit, patitur; auctorem scelus / repetit, suoque premitur exemplo nocens*. Nestes versos, à semelhança dos indícios que o Coro vai deixando nas Odes, poder-se-á ver uma alusão ao fruto que Hércules irá colher das suas paixões e dos seus erros⁶⁸. Por contraste, os vv. 739-745 falam da beatitude de todos os que mantiveram as suas mãos imaculadas (v. 740: *innocuas manus*). Teseu termina estes versos com uma *sententia* (vv. 745-747): *sanguine humano abstine / quicumque regnas: scelera taxantur modo / maiore uestra*, mostrando que todo o tirano que reine por meio do terror e do crime acabará por ser castigado da forma mais severa.

⁶⁶ Jo-Ann Shelton, “Seneca’s *Hercules Furens*: Theme, Structure and Style”, *Hypomnemata*, 50 (Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht, 1978), 50.

⁶⁷ São notórios ecos vergilianos, em particular do Canto VI da *Aeneis*, na forma como Séneca delinea o espaço do sub-mundo, como por exemplo: a enumeração dos monstros que habitam nos primeiros corredores do Orco (vv. 274-289 da *Aeneis*; vv. 689-696 de *Her. F.*); a barca mal aguenta o peso dos heróis e, tanto numa viagem como noutra, enche-se de água (vv. 413-414 da *Aeneis*; vv. 775-777 de *Her. F.*); referência a Minos como presidente do tribunal das sombras (vv. 432-433 da *Aeneis*; vv. 731-734 de *Her. F.*).

⁶⁸ Clara-Emmanuelle Auvray, *Folie et Douleur dans Hercule Furieux et Hercules sur l’Oeta: Recherches sur l’expression esthétique de l’ascèse stoïcienne chez Sénèque* (Frankfurt am Main, Bern, Nova Iorque, Paris: Lang, 1989), 18.

No segundo momento (vv. 762-827), Teseu conta a luta entre Cérbero e Hércules. O poeta demonstra o valor do protagonista que tudo vence: primeiro, Caronte⁶⁹, depois, o cão tricéfalo. Teseu diz a Anfitrião que os monstros que foram destruídos pelo herói e que o próprio cão dos Infernos sentiram medo da presença do Alcida (vv. 778-793)⁷⁰. Este receio pode ter duas interpretações: a) os monstros assustam-se com a presença do protagonista porque já o defrontaram; Cérbero tem medo por estar habituado aos passos das sombras que habitam os *Inferni*, ou porque nunca viu um mortal. b) este medo pode ser uma alusão ao carácter monstruoso de Hércules.

Na perspectiva de Giancotti, esta narrativa perturba a economia da tragédia,

E forse la cagione prima della disarmonia è da scorgere nel realistico pregiudizio che non si potesse non lasciar passare qualche tempo tra l'uscita d'Ercole dalla scena per uccidere Lico e il suo ritorno. A tale cagione prima si sarà aggiunto un eccessivo indulgere di Seneca alla sua vena descrittiva e moralistica.⁷¹

Para Shelton, “The description of Hercules’ victory over Cerberus is the climax of the scene and a high point in the tragedy because it shows Hercules at his bravest, just before he plunges to his greatest dishonor.”⁷² Já Fitch tem uma interpretação diferente. Em primeiro lugar, compara as formas como Apolodoro e Séneca interpretaram a descida de Hércules aos Infernos e a luta contra Cérbero. Enquanto em Apolodoro o herói se dirige a Plutão e lhe é outorgada a autorização de levar o cão se conseguir vencê-lo (não podendo socorrer-se das suas armas), em Séneca, Hércules não pede autorização, mas passa logo à acção, deixando os próprios deuses infernais perplexos e assustados (vv. 804-806). É neste sentido que Fitch afirma: “This is in

⁶⁹ Não é sem violência e sem rapidez que Hércules consegue entrar na barca de Caronte. À questão e ordem do barqueiro, “*quo pergis audax? siste properantem gradum*” (v. 772), o herói responde com actos: *non passus ullas natus Alcmena moras / ipso coactum nautam conto domat / scanditque puppem*. (vv. 773-775). Em Vergílio, Caronte, ao dirigir-se a Eneias perguntando-lhe quem é, recorda o meio que Hércules usou para arrastar consigo Cérbero: *Tartareum ille manu custodem in uincla petiuit / ipsius a solio regis traxitque trementem* (*Aeneis*, 6.395-396).

⁷⁰ No caso de Cérbero e Hércules, a reacção que cada um deles provoca no seu adversário é de temor (vv. 792-793). Quanto a Hércules, semelhante sentimento não seria de estranhar pelo modo como Teseu descreve o monstro. No que se refere a Cérbero, o motivo que o leva a recear Hércules é incerto: se por este ser mortal e estar a pisar o mundo das sombras ou se por temer que Hércules o vença.

⁷¹ Francesco Giancotti, *Saggio sulle Tragedie di Seneca* (Roma: Società Editrice Dante Alighieri, 1953), 138.

⁷² Jo-Ann Shelton, “Seneca’s *Hercules Furens*: Theme, Structure and Style”, *Hypomnemata*, 50, 55.

keeping with Sen.[eneca]'s general picture of him as a Harrower of Hell, and above all as one who relies to a hubristic degree on his own superhuman strength.”⁷³

A descrição do mundo inferior tem uma função essencialmente didáctica. Séneca, usando os traços definidores do mito, sugere que nada há de grandioso em infringir as leis do mundo, os limites da moderação, as fronteiras do que é dado aos seres humanos. O prefácio das *Naturales Quaestiones* justifica o motivo que leva o filósofo a condenar todos os homens que se julgam valorosos por lutarem contra feras. Diz Séneca:

*O quam contempta res est homo, nisi supra humana surrexit!
Quamdiu cum affectibus colluctamur, quid magnifici facimus? Etiam si
superiores sumus, portenta uincimus. Quid est cur suspiciamus
nosmet ipsi quia dissimiles deterrimis sumus? Non uideo quare sibi
placeat qui robustior est in uoletudinario.*⁷⁴

A descrição dos Infernos e da luta que Hércules travou com Cérbero imprime a ideia de que a glória de Hércules é dúbia, ilustrada ao longo da acção. O herói é o exemplo máximo de como se desperdiça a vida indo à procura de um valor que acaba por ser aparente. Ao perseguir tudo o que de cruel existe na terra e debaixo desta, Hércules acaba por revelar que ele é igualmente um monstro⁷⁵.

Em síntese, em Eurípides e em Séneca, Teseu salva o Alcida da morte, reintegrando-o numa nova sociedade, a ateniense. No entanto, o desenvolvimento que cada um dos poetas dá da personagem é, uma vez mais, diferente. Na tragédia *Heracles*, Teseu aparece em cena no último episódio e a função desta personagem é a de salvar o herói. Como resume Parmentier,

“Un coup de théâtre amène tout à coup Thésée qui, récemment sauvé des enfers par Héraclès, arrive en hâte au secours de la famille de son ami. Il emmènera l’infortuné à Athènes, le purifiera du sang du meurtre et lui donnera des terres où, après sa mort, s’élèveront des autels consacrés à son culte.”⁷⁶

⁷³ Fitch (1), 318.

⁷⁴ Séneca, *Naturales Quaestiones*, I. *Praefatio* 5.

⁷⁵ Em *Hercules Oetaeus*, o herói sente que, depois de ter pacificado todo o orbe, destruindo todos os monstros que nele habitavam, ele próprio começa a tomar o lugar deles: *ferae negantur: Hercules monstri loco / iam coepit esse* (vv. 55-56).

⁷⁶ Parmentier, 8.

Como nota Clara-Emmanuelle Auvray, Eurípides, ao confiar a Teseu a salvação do herói, permite que haja uma solução jurídica, terminando, assim, a questão da mancha do crime de Hércules. A mesma autora diz, “le légendaire roi d’Athènes a en effet acquis sa gloire en établissant le συννοικισμός, qui donne à la cité son unification contre les autorités particulières et sa base démocratique.”⁷⁷

Em Séneca, Teseu entra no Acto III com Hércules, vindos dos *Inferni*, sai de cena no IV e volta a entrar no Acto V. Enquanto narrador, conta o que viu no mundo das sombras, e ilustra os excessos do protagonista. No final da acção dramática, conforta o amigo, aconselhando-o a moderar o seu espírito, perturbado pela ira (vv. 1272-1277), e oferece-lhe hospitalidade (vv. 1341-1344).

5. Coro

a) caracterização do Coro na tragédia de Eurípides

O Coro é constituído por um grupo de anciãos de Tebas. Como nota Bond, “The entry of the chorus is neither expected nor announced; no is it explicitly motivated. They have apparently come to lament (109f.) and to encourage the suppliants (cf. 114 πρόθυμ’).”⁷⁸ A entrada do Coro serve de mote para um prolongado lamento sobre a condição dos anciãos:

ὕψορφα μέλαθρα καὶ γεραι-
ὰ δέμνι’ ἀμφὶ βάκτροις
ἔρεισμα θέμενος ἐστάλην
ἠγλέμων γέρων ἄοι-
δὸς ὥστε πολὺς ὄρνις,
ἔπεα μόνον καὶ δόκημα νυκτερω-
πὸν ἐννύχων ὀνείρων,
τρομερὰ μὲν ἀλλ’ ὅμως πρόθυμ’⁷⁹
(vv. 107-114)

⁷⁷ Clara-Emmanuelle Auvray, *Folie et Douleur dans Hercule Furieux et Hercules sur l’Oeta: Recherches sur l’expression esthétique de l’ascèse stoïcienne chez Sénèque*, 124.

⁷⁸ Bond, 91.

⁷⁹ ‘Para o palácio de elevado tecto e venerável leito, / apoiando-me no bastão, me dirijo, / entoando tristes gemidos, / como um cisne já envelhecido! Não passo de meras palavras, sombria aparência, / de um sonho nocturno; mas, apesar de trémulo da idade, o zelo me dá forças para avançar!’

Nestes versos, há uma hiperbolização da sua condição de fragilidade que contrasta com a vontade de ajudar os seus amigos: os anciãos já nem sequer se consideram verdadeiros seres humanos, mas antes uma visão obscurecida pela noite da vida. Esta noite, metáfora da velhice, mais não é do que um sonho dominado pelas trevas. O sentido que estes últimos versos parecem sugerir é o de que eles estão no limiar da morte.

O uso de metáforas que expressam a velhice é comum nas tragédias de Eurípides. Para Bond, “These metaphors are usually accumulated with καί (as here) or ἤν. Old men are words, dreams, shadows, phantoms, corpses, tombs (*Med.* 1209, *Hcl.* 166, *Ar. Lys.* 372). δόκημα νυκτερωπὸν offers an additional form of intensification: a dubious appearance of a dream is further from reality than a dream.”⁸⁰

Nos versos 119-130, os anciãos voltam a reforçar esta ideia de caducidade que se traduz na ausência de forças para se movimentarem com naturalidade:

†μὴ προκάμητε πόδα† βαρὺ τε κῶ-
 λον ὥστε πρὸς πετραῖον
 λέπας †ζυγηφόρον πῶλον
 ἀνέντες ὡς βάρος φέρον
 τροχηλάτοιο πώλου†.
 λαβοῦ χερῶν καὶ πέπλων, ὅτου λέλoui-
 πε ποδὸς ἀμαυρὸν ἵχνος.
 γέρων γέροντα παρακόμιζ',
 ὃ ξύνοπλα δόρατα νέα νέῳ
 τὸ πάρος ἐν ἡλίκων πόνοις
 ξυνῆν ποτ', εὐκλεεστάτας
 πατρίδος οὐκ ὀνειδίη.⁸¹

A imagem é patética: o caminhar lento, auxiliado por báculos e pela interajuda, que é acentuado pelas aliteraões em oclusiva (π, γ, ν; v. 119, v. 120, v. 125, v. 126, v. 128) e pelos poliptotos (πόδα... ποδὸς; γέρων γέροντα; νέα νέῳ; v. 119, v. 125; v. 126, v. 128), contrasta com a coragem que manifestaram (nos versos supracitados) em querer auxiliar Anfitríao, Mégara e os filhos de Héracles. Esta oscilação entre a consciência da sua debilidade e a vontade de defender os seus amigos é constante no decorrer da acção dramática.

⁸⁰ Bond, 96.

⁸¹ ‘Não canseis em vão os pés e os pesados / membros, como se conduzíseis para o cimo / de um rochedo um potro sob o jugo, em ânsias para se / libertar do seu pesado fardo! / Segurai a mão e o peplo / de quem, atrasado, arrasta o traço indistinto do pé. / Ancião, ajuda o ancião, com quem, na juventude, / em combates comuns, uniste / as tuas às suas armas, / sem macular a honra dos mais ilustres antepassados!’

O desenvolvimento de cada um dos momentos da tragédia leva a que o espírito do Coro sofra alterações: ora lamenta a situação da família do Alcida, porque não a pode ajudar (vv. 115-118, vv. 131-137, vv. 312-315, vv. 436-450), e insurge-se contra o tirano (vv. 252-274); ora entoa um canto fúnebre em honra de Héracles, porque considera que este morreu ao tentar concluir o seu último trabalho, recordando todas as provações a que o herói foi submetido (vv. 349-435); ora rejubila com o regresso do Alcida, por ele representar uma μεταβολὰ κακῶν (vv. 637-700); ora exulta com a morte de Lico, uma vez que é restituída a ordem e o reino anterior (vv. 735-821); ora agoniza perante o novo rumo dos acontecimentos, motivados por divindades (vv. 875-885: Íris ordena a Lissa que enlouqueça Héracles para que o herói mate a sua família sem ter consciência do seu acto).

Quando Lico entra em cena, no primeiro episódio, a exigir que os Heraclidas morram, o Coro insurge-se contra ele (nos vv. 252-274⁸²). Os anciãos manifestam a sua audácia na viva oposição ao tirano (vv. 252-267): condenam Lico por ser um estrangeiro, usurpador e criminoso, ao mesmo tempo que lhe lançam impropérios, ameaçando-o de que, enquanto eles forem vivos, não permitirão que ele cause algum dano aos filhos de Héracles. No entanto, nos versos seguintes (vv. 268-274), o contraste entre a vontade que sentem e o poder que têm é patético. Os anciãos tomam consciência de que não poderão fazer nada porque, apesar do desejo de quererem auxiliar os amigos, a fraqueza física não lho permite⁸³.

Já no primeiro estásimo (vv. 348-450), o Coro recorda os vários πόνοι que o herói concluiu sob as ordens de Euristeu. Segundo Webster, “The chorus sing a decorated aelo-choriambic account of the labours of Herakles in three pairs of strophes and antistrophes each with an ephymnion: now Herakles is in Hades and they are too old to help.”⁸⁴

Na primeira estrofe (vv. 348-358), o Coro diz que vai entoar um θρήνος, dedicando-o ao Alcida. Compara esse canto ao de Apolo, cantando os feitos de Héracles (vv. 359-429):

⁸² Estes versos eram atribuídos a Anfítrio no ms. L (Bond, xxxiii), manuscrito do séc. XIV da Biblioteca Laurentina em Florença. Os modernos editores atribuem-nos ao Coro. Segundo Bond, 128-129: “258-62 are appropriate only to the Chorus; so are 266 f. and 268-74. Moreover, the invocation to strike Lycus (254-7) resembles a military order which comes better from the coryphaeus in command than from Amphitryon.” Não é usual que a fala do Coro ocupe tantos versos, visto que normalmente intervêm ou nas partes líricas ou em esticomitia. Segundo Bond, 129, também em *Helena* há uma fala do Coro extensa (vv. 317-329).

⁸³ ἐν δ’ ἄσθενείᾳ τὸν πόθον διώλεσας (‘mas consomes o profundo desejo na fraqueza’).

⁸⁴ T. B. L. Webster, *The Tragedies of Euripides* (Londres: Methuen, 1967), 188.

- matou o Leão de Némea (vv. 359-363);
- matou os Centauros da Tessália, como forma de castigo (vv. 364-374; este episódio não faz parte dos trabalhos exigidos ao herói);
- matou o cervo de cornos de ouro (corça de Cireneia) e ofereceu-os a Ártemis (vv. 375-379);
- capturou os cavalos trácios de Diomedes, que devoravam carne humana. Héracles castigou o tirano, matando-o, e fez do corpo deste um repasto para os cavalos (vv. 380-388);
- matou Cicno, que assassinava os estrangeiros (vv. 389-393; este episódio não pertence aos doze trabalhos);
- colheu as maçãs das Hespérides, mas teve de matar a serpente que as guardava (vv. 394-402; no decorrer deste trabalho, Héracles destruiu todos os monstros marinhos para tornar a travessia menos perigosa aos mortais);
- susteve o mundo nos seus braços, substituindo Atlas (vv. 403-407);
- matou Hipólita, rainha das Amazonas, para ficar com o seu cinto (vv. 408-418);
- queimou a Hidra de Lerna, serpente de mil cabeças (vv. 419-421), e matou o pastor Gérion (vv. 422-424);
- último trabalho: para capturar Cérbero, desceu aos infernos, de onde ainda não regressou (vv. 425-429).

Como explica Bond, “Euripides has only three Peloponnesian labours where Olympia has six: he does not include Boar, Birds, or Augean Stables. The three he includes (Lion, Hind, Hydra) are dispersed among the other labours. He does not include external labour, the Cretan Bull”⁸⁵.

Além disso, estes ἔργα estão distribuídos por desigual número de versos: se, por exemplo, a referência à morte do leão ocupa cinco versos, e a da Hidra três; já a descrição dos Jardins das Hespérides estendeu-se por nove versos, o assassinio de Hipólita, a rainha das Amazonas, por dez versos, assim como a morte dos Centauros, também por dez versos. Esta diferença pode ter que ver com o querer sublinhar a imagem de um herói que é forte, civilizador e protector da humanidade, que segura o céu (onde moram as divindades), mata os bárbaros (os Centauros), e torna os mares navegáveis. No caso das Amazonas, a expedição representa a luta entre a civilização

⁸⁵ Vide Bond, 154.

(um grupo de amigos que simbolizam a Hélade) e a barbárie (Amazonas), em que a primeira vence – segundo Bond, “and Greece gets the girdle as the spoils of war from the barbarian.”⁸⁶

Este estásimo dá uma outra tonalidade à acção dramática. Segundo Maria de Fátima Sousa e Silva:

Esta ode é sobretudo um grande quadro, onde a violência natural nas façanhas de Hércules cede lugar à fantasia estática de uma pintura. Com o recordar dos trabalhos lendários do herói, Eurípides desanuvia um pouco a cena, num momento em que a incógnita da sua ausência entrega ao destino mais cruel os seres desprotegidos que dependem da força do seu braço, e antes de o herói mergulhar noutros reveses tão distantes dos encantos da vitória.⁸⁷

No segundo estásimo (vv. 637-700), o Coro discorre sobre a força da juventude, que considera como um Bem acima de todos os outros, por oposição à decrepitude da velhice (γηρας). Este elogio aos que ainda estão na flor da vida deixa subjacente a ideia de mudança da Fortuna: passagem das Trevas para a Luz, traduzida no regresso iminente do herói.

A magnanimidade do filho de Zeus leva o Coro a considerar que deveria ser concedida a todos os jovens que são conhecidos pela sua ἀρετή uma segunda juventude: καὶ τῷδ' ἂν τοὺς τε κακοὺς ἦν / γινῶμαι καὶ τοὺς ἀγαθοὺς (vv. 665-666)⁸⁸. Este desejo é acentuado pelo homeoteleuto, pela aliteração (τοὺς τε) e pela antítese (κακοὺς – ἀγαθοὺς). Deste tópico, o Coro passa para o enaltecimento de Héracles, por meio de um hino. Comparando o tema do seu canto (elogio do herói, filho de Zeus) ao das virgens de Delos que honram o deus Apolo com os seus cantos, o Coro estabelece um paralelo entre o filho de Leto e o filho de Zeus. Esta comparação sugere que os anciãos consideram que Héracles é uma figura divina: Διὸς ὁ παῖς· τᾷς δ' εὐγενίας / πλέον

⁸⁶ Bond, 170. O mesmo autor sugere alguns motivos que poderiam ter levado Eurípides a seleccionar doze dos vários ἔργα que o Alcida cumpriu: “Heracles is much less a Peloponnesian hero; he is a pan-Hellenic leader (411, 416) who travels far both inside Greece and throughout the world. Three of the italicized labours exhibit him as ἀλεξίκακος (369, 391, 401): he kills monsters and calms the sea for mankind. (...) He supports even the gods in heaven (406 f.); the Hesperides give him his reward (396).” (Bond, 154)

⁸⁷ Maria de Fátima Sousa e Silva, *Ensaio sobre Eurípides* (Lisboa: Livros Cotovia, 2005), 387.

⁸⁸ ‘Assim seria possível distinguir/ os homens bons e os homens maus’. O tópico da inexistência de uma marca que permita reconhecer o homem bom distinguindo-o do mau lembra o ἄγῶν entre Medeia e Jasão (*Medea*, vv. 516-519). Nesta contenda, a protagonista acusa Jasão de a ter traído e abandonado. Da acusação parte para a ideia de que se os deuses tivessem cunhado os homens com uma marca distintiva ela não teria suportado tantos males por causa de um homem vil.

ὑπερβάλλον <ἀρετᾷ> (vv. 696-697)⁸⁹, ou que, pelo menos, os seus feitos são dignos de um deus. A reputação do Alcida como filho de Zeus foi ultrapassada pelas suas virtudes: tornou a vida dos homens mais segura e pacífica ao destruir todos os monstros que os aterrorizavam.

Para Hugh Parry, esta ode parece ser um epinício:

The *Heracles* ode would seem basically to be an epinician ode, and one particularly reminiscent of Pindar's songs in honour of mortal victors. At the same time, however, Heracles is lauded with an extravagance which suggests a hymn in honour of a god, and we note in particular the absence of the frequent Pindaric warning that mortal victors are *not* gods. It is no accident that this epinician ode is invested with a hymnal grandeur more appropriate to divinity. For the chorus elevate their hero to so dangerous a height that his fall becomes almost inevitable.⁹⁰

Sob o ponto de vista estrutural, o terceiro estásimo⁹¹ faz a ponte para a nova acção, iniciada pelo diálogo entre Íris e Lissa. É um momento lírico de elevada intensidade dramática, porque passa de um momento de extrema euforia para o conhecimento de um novo golpe da Fortuna. Héracles não salva as crianças da morte, apenas retarda o seu Destino.

Nas estrofes β e γ (vv. 762-771; vv. 781-797), o Coro acompanha o canto com dança. O seu entusiasmo é crescente, acentuado pela repetição de χοροί (v. 763: 'danças'): rejubila com a morte do tirano e com a restituição do antigo poder, e convida o povo de Tebas a dançar e a cantar as façanhas de Héracles. Um outro motivo de júbilo é a vitória de Héracles sobre a morte. Ele desceu aos abismos do Hades e regressou vivo (vv. 769-771), quebrando a barreira existente entre a vida e a morte.

Já na antístrofe β e γ (vv. 772-780; vv. 798-814), o Coro elogia os deuses porque distinguem os homens maus dos bons – sentimento reforçado pela repetição de θεοί (v. 772, 'deus'): castigam os que são cruéis e protegem os virtuosos. Segundo Bond, os vv. 772 ss. e os vv. 811 ss. são uma teodiceia: "the return of Heracles and the punishment of the wicked show that God rewards good and bad appropriately"⁹².

⁸⁹ 'Ele é filho de Zeus! Mas, ultrapassando com / as suas virtudes a sua nobre origem'.

⁹⁰ Hugh Parry, "The Second Stasimon of Euripides' *Heracles* (637-700)", *American Journal of Philology*, 86/4 (1965), 364.

⁹¹ O terceiro estásimo tem três estrofes e três antístrofes (vv. 763-814). Entre os versos 735 e 760, o Coro vai acompanhando o discurso de Lico, no momento em que é castigado pela sua insolência, morrendo às mãos de Héracles.

⁹² Vide Bond, 264.

Ainda na antístrofe γ (vv. 798-814) – no auge do seu gáudio, em que o Coro volta a enaltecer a dupla paternidade de Héracles, que entende como inquestionável (vv. 801-804), e considera que o herói é o melhor ἄναξ que Tebas alguma vez poderia ter – entram Íris e Lissa, mudando o rumo do destino da família de Héracles e do próprio herói porque, uma vez filicida e uxoricida, ele é obrigado a exilar-se, não podendo governar Tebas.

A partir do momento em que as deusas abandonam a cena, o Coro volta a entoar um canto lúgubre. Como nota Bond⁹³, a actuação do Coro entre os vv. 875 e 921 pode ser dividida em três momentos: ora está completamente só e lamenta a perda do herói que vai ser enlouquecido pelos deuses – critica a inconstância da fortuna que tão depressa sopra ventos favoráveis como arruína a vida do homem (vv. 875-885); ora reage aos gritos de desespero de Anfítrio (vv. 886-909); ora dialoga com o Mensageiro (vv. 910-921), tomando conhecimento dos antecedentes da loucura e do crime que Héracles cometeu. Como aponta Barlow: “The Chorus reacts to these cries with awed horror at the effects of madness (...), their responses being closely linked to Amphitryon’s utterances.”⁹⁴

Na Ode Coral⁹⁵, dos vv. 1016-1038, o Coro assume uma posição crítica no que diz respeito ao crime de Héracles. Compara a morte de Mégara com a morte dos esposos das Danaides⁹⁶ e o filicídio com o assassinio do filho de Procne⁹⁷ às mãos da própria mãe. Neste exemplo, o Coro aproveita o mito de Procne para demonstrar que o crime de Héracles foi superior, uma vez que ela matou apenas um filho e ele três. Os exemplos míticos têm o claro propósito de demonstrar que os crimes do herói são superiores a todos os perpetrados anteriormente, ainda os mais odiosos: τὰδε δ’ ὑπερέβαλεν παρέδραμεν τὰ τότε / κακὰ τάλανι διογενεῖ κόρῳ (vv. 1019-1020)⁹⁸.

⁹³ Bond, 295.

⁹⁴ Barlow, 164.

⁹⁵ Barlow, 168, explica que esta parte é uma Ode Coral porque é breve e astrófica. Nestes versos, segundo Bond, 322: “There is a dead calm, which is well contrasted with the last set of excited lyrics, which culminated in the murder and the earthquake (875 ff.).”

⁹⁶ São cinquenta as filhas de Dánao. Segundo a tradição mitológica, Egipto pretendia reconciliar-se com o irmão, Dánao, que fugira do Egipto. Com esse propósito, o rei envia os seus cinquenta filhos para se unirem em matrimónio com as filhas de Dánao. Este aceitou a proposta. Deu um grande banquete, por ocasião das bodas, e, como prenda, ofereceu a cada uma das filhas uma adaga para que elas matassem os respectivos maridos. Apenas Hipermnestra não matou o esposo. Vide Pierre Grimal, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, 110.

⁹⁷ Procne mata o filho para se vingar do marido, Tereu, por este se ter apaixonado por Filomela, irmã de Procne, e a ter violado, cortando-lhe em seguida a língua para que esta não contasse a verdade à irmã. Procne, como vingança, assassina o seu filho e cozinha-o, dando-o como refeição ao marido.

⁹⁸ ‘Mas este feito do desgraçado filho de Zeus / ultrapassou e venceu os males de então!’

b) caracterização do Coro na tragédia de Séneca

O Coro intervém apenas no final dos quatro primeiros Actos. Ao contrário do que acontece em Eurípides, não sabemos qual a faixa etária do Coro nem de que cidade são oriundos⁹⁹. Nem sequer é anunciada a sua entrada em Cena¹⁰⁰.

Não participa activamente na acção dramática, partilhando dos problemas das personagens, antes tece as suas considerações a partir daquilo que observa. A função é a de crítico que comenta o que está a acontecer. Diz-nos Fitch, a propósito dos vv. 125-204, a primeira intervenção do Coro:

The ode is not only integrated into the drama in a technical sense, but also indispensable for our understanding of the play. It establishes a standard of normality in the conduct of human life, and indicates that by the standard Hercules is condemned. It was essential for Seneca to formulate these judgments early in the play, so that the developing action could be viewed in these terms. And only the Chorus could give an objective view of this kind, as the other *dramatis personae* all have a prejudiced view of Hercules¹⁰¹.

Em *Hercules Furens*, o Coro assume uma posição de distanciamento das personagens: procura evitar tudo o que é *turba*. Dispensa a Glória e a Fama e a estas prefere uma vida pautada pela tranquilidade e segurança.

Começa por descrever a noite que abandona lentamente o céu para dar lugar ao dia (vv. 125-136). Este despertar lento da Aurora, intensificado pela assonância em nasais: *iam rara micant / sidera prono languida mundo*, permite atenuar a violência do monólogo inicial de Juno. Segundo Fitch: “The ode proceeds through a remarkable series of shifts in thought and feeling. First it engages the audience emotionally through the lyrical images of light and peace in 125-61; the effect is like that of waking from a nightmare.”¹⁰²

Esta primeira fala do Coro (vv. 125-204) pode ser dividida em quatro momentos: em primeiro lugar, descrição do campo, da paz e da poesia da natureza ao romper do dia (vv. 125-161); segundo, o contraste com a vida apressada e adversa na cidade (vv. 161-

⁹⁹ Vide Jo-Ann Shelton, “Seneca’s *Hercules Furens*: Theme, Structure and Style”, *Hypomnemata*, 50.

¹⁰⁰ O Coro é mencionado uma vez por Teseu (vv. 827-829).

¹⁰¹ Fitch (1), 163.

¹⁰² Fitch (1), 161.

185)¹⁰³; terceiro, a descida de Hércules ao mundo inferior (vv. 186-201); quarto, a entrada de Mégara e Anfitrião em cena (vv. 202-204).

Da evocação dos primeiros raios de sol, o Coro passa à enumeração dos trabalhos do campo (vv. 137-161), louvando a labuta matinal. A uma *innocua uita*, a que se liga uma *tranquilla quies* (cf. vv. 159-160), contrapõem-se *spes immanes*¹⁰⁴ *trepidique metus*, que definem a vida na cidade (vv. 162-180) – esta diferença é reforçada pelo homeoptoto e pelo quiasmo (*spes immanes – trepidique metus*). A cidade, por oposição ao campo, é o lugar de conflitos e discórdias. É o lugar de medos e de falsas esperanças que pouco contribuem para manter a segurança e a liberdade do homem. De facto, estes sentimentos não são mais do que paixões que prendem o homem, como grilhões, de modo que são poucos os que conseguem libertar-se de tais *affectus* (v. 175: *nouit paucos secura quies*). Pelo contrário, o comum dos mortais é devorado pelo passar do tempo, porque corre em grande euforia atrás de coisas vãs (vv. 183-184: *gens hominum fertur rapidis / obuia fati incerta sui*) e assim a vida passa por ele velozmente (vv. 173-179).

O Coro acentua, aqui, um tópico estóico: o tempo não se recupera e só o momento presente nos pertence (vv. 175-176: *uelocis memores aeui / tempora numquam reditura tenent*). O que o homem, não *sapiens*, faz é deixar-se levar pelos dias, consumindo a vida ao sabor do curso rápido (vv. 178-180: *properat cursu uita citato, / uolucrique die / rota praecipitis uertitur anni*) sem se preocupar com o que é realmente importante, como que ignorando o que é inevitável e sem atender ao fim que o espera que pode ser já, agora. Na teoria estóica, a necessidade de “aproveitar bem a

¹⁰³ Fitch (1), 162, sublinha que o contraste entre o campo e a cidade contém alguns elementos anacrónicos: “the *salutatio* of 164-66, the lawyer’s activity in the forum in 172-74, the triumphal *currus* of 195. (...) Here the anachronisms may be seen as related to the strategy of moving through familiar material to an unfamiliar conclusion.” O efeito seria o de reconhecer na forma de vida de Hércules (exemplo de vida que se afasta da virtude, entrando no domínio dos erros e dos vícios) os próprios vícios de Roma.

¹⁰⁴ Fitch (1), 174, considera a expressão *spes immanes*, sugerida por Schmidt, e adoptada por Miller, mais atractiva do que *spes iam magnis* (Giardina) ou *spes in magnis* (Viansino). Em relação à expressão *spes iam magnis*, o autor explica, 173, “*Iam*, having meant “at dawn on this date in the Heroic Age” can scarcely mean “in these degenerate Roman times” here; although the activities listed in 164-174 are clearly Roman in character, it would take more than a *iam* to turn a covert anachronism into an overt one.” Já no que diz respeito a *spes in magnis*, Fitch (1), 174, comenta que as conjecturas que Gronovius faz desta expressão são muito vagas. *Spes immanes* (‘esperanças colossais/desmedidas’) tem, numa perspectiva estóica, uma conotação mais violenta. Todo o homem que viva agarrado a *spes* não consegue viver o momento presente e até o dia seguinte lhe escapa. Na *Ep.* 101.10, Séneca recorda a Lucílio que este tipo de homens não consegue aproveitar a vida em segurança: *in spem uiuentibus proximum quodque tempus elabitur, subitque audivitas et miserrimus ac miserrima omnia efficiens metus mortis* (‘para quem vive de esperanças, pelo contrário, mesmo o dia seguinte lhe escapa, e depois nem a avidez de viver e o medo de morrer, medo desgraçado, e que mais não faz do que desgraçar tudo’).

vida” é viver cada dia como se fosse o último para atingir a perfeição, para a construir segundo a segundo¹⁰⁵ – só assim o *sapiens* pode sentir segurança.

Na cidade, o homem tem mais tendência a deixar-se enredar nas malhas da confusão e da vida supostamente cheia (mas que é afinal cheia de nada). Por isso, Sêneca escreve, por exemplo, o *De Breuitate Vitae*, mostrando ao destinatário que não pode adiar mais o momento de se encontrar consigo mesmo, pondo fim às muitas ocupações que lhe atravancam e destroem a vida.

Sêneca lembra que entre viver (*uiuere*) e existir (*esse*) a diferença é avassaladora: um homem pode existir durante numerosos anos e nunca ter vivido, assim como um jovem pode ter morrido na flor da idade mas soube viver cada dia que o destino lhe reservou. Não importa viver muito, mas sim viver em pleno (*Ep.* 93.7: *Quamdiu sim alienum est: quamdiu ero, <uere> ut sim, meum est. Hoc a me exige, ne uelut per tenebras aeuum ignobile emetiar, ut agam uitam, non ut praeteruehar*¹⁰⁶). A duração ideal da vida é a que permite atingir a sabedoria (*Ep.* 93.8: *ad sapientiam uiuere*) – este é o único objectivo que deve nortear o homem.

Nos vv. 178 ss., o tópico da sucessão dos dias e da necessidade que o homem tem de tomar consciência da brevidade da vida e da imutabilidade do seu destino (cf. vv. 181-204: as Parcas nunca desfazem a trama que vão tecendo, mas vão sempre desenrolando o fio) vem introduzir um novo aspecto: o Alcida. O Coro critica o herói porque ousou descer aos infernos para descobrir o que é oculto aos homens¹⁰⁷. Censura-o igualmente por querer apressar o trabalho das Parcas, uma vez que a morte é inevitável. Ninguém pode antecipar ou retardar a sua morte: *certo ueniunt tempore Parcas. / nulli iusso cessare licet, / nulli scriptum proferre diem* (vv. 188-190)¹⁰⁸ – a

¹⁰⁵ Sêneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 101.1: *Ideo prospera Lucili mi, uiuere, et singulos dies singulas uitas putas* (‘Apressa-te a viver, caro Lucílio, imagina que cada dia é uma vida completa’).

¹⁰⁶ ‘Não me cabe determinar por quanto tempo vivo; está, todavia, na minha mão viver plenamente enquanto existir. Exige de mim que eu não percorra, como que envolto em trevas, uma existência sem sentido, mas que realize a minha vida, em vez de lhe passar ao lado,’

¹⁰⁷ Fitch (1), 162, identifica uma outra interpretação possível para a descida de Hércules ao mundo inferior: “Hercules’ descent to the underworld is seen as a metaphor for the human tendency to rush deathward in pursuit of ambitious aims, rather than savoring each passing moment.” Para os estóicos, Hércules, ao descer aos Infernos e de lá regressar, quebrou os limites entre os dois mundos, subvertendo a ordem (cósmica). O seu acto revelou excesso e desmesura, ambição e orgulho. Também na *Medea* o Coro condena Jasão por ter rompido os mares (vv. 301-302). Não é nesses actos que está o que é mais importante na vida humana, mas sim em vencer os seus próprios vícios. Nas *Naturales Quaestiones*, 3 praef. 10-17, Sêneca recorda: *Quid praecipuum in rebus humanis est? Non classibus maria complisse nec in rubri maris litore signa fixisse nec, deficiente ad iniurias terra, errasse in oceano ignota quaerentem, sed ... uitia domuisse.*

¹⁰⁸ Vide Sêneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 69.6: *Nemo moritur nisi sua morte (...) nemo nisi suo die moritur* (‘Ninguém morre senão de morte natural! (...) ninguém morre senão no seu próprio dia’). Note-se o estreito paralelo entre a tragédia e o diálogo filosófico.

construção paralelística imprime uma ideia de imutabilidade, de impossibilidade de iludir esta lei natural.

Por oposição à *Gloria* e à *Fama* que percorrem as cidades (vv. 192-201), imortalizando os heróis pelos seus feitos, neste caso Hércules, o Coro volta a elogiar a paz e a tranquilidade de uma existência simples, preferindo terminar a velhice *humilique loco sed certa* (v. 199) e numa *sordida fortuna paruae domus* (v. 200), porque assim se permanece livre de qualquer sofrimento. Esta impassibilidade só é possível para as pessoas que vivem longe de todo o género de *turba*. Na cidade, porém, não é possível encontrar a *tranquillitas animi* desejada, pois o *stultus* corre como para agarrar a vida, quando o que acontece na realidade é que fica acorrentado a todo o tipo de *affectus*, deixando de ter domínio sobre a sua própria vida.

Ao longo das Odes Corais, vai sendo manifestada uma posição negativa relativamente a Hércules. O Coro parece anunciar que a ambição desmedida do herói o lançará no mais fundo abismo (v. 201: *alte uirtus animosa cadit*). Como sugere Fitch:

Their critique of the active life may be summarized as follows: first, it is dominated by the *affectus*, *spes*, and *metus* (161ff.); second, those obsessed by ambition rush towards death, in the sense of forgetting the ephemeral nature of human life and neglecting quiet enjoyment of each passing day (174ff.); third, the lofty positions attained by the ambitious are precarious: *alte uirtus animosa cadit* (201). We can scarcely fail to perceive that Hercules is the outstanding exemplar of *uirtus animosa*, and we know from Juno's predictions that he will suffer a great fall.¹⁰⁹

Na segunda Ode, o Coro fala após o confronto entre Mégara, Anfitrião e Lico. A estrutura desta Ode assemelha-se ao primeiro Estásimo da tragédia de Eurípides: há uma enumeração dos trabalhos de Hércules. Mas, ao contrário do que acontece na peça grega, o Coro de Séneca não evoca todos, porque Anfitrião já o fizera no II Acto. O Coro escolhe alguns deles que melhor ilustrem a vida do protagonista, tornando-o modelo de homem que não vive a vida, mas desperdiça a sua existência¹¹⁰.

O Coro inicia o seu canto com uma crítica: *O Fortuna uiris inuida fortibus* (v. 524). Contrasta a fortuna de Euristeu com a de Hércules: o primeiro *facili regnet in otio* (v. 526), enquanto *Alcmena genitus bella per omnia / monstis exagitet caeliferam*

¹⁰⁹ Fitch (1), 22.

¹¹⁰ Fitch (1), 253-254.

manum (vv. 527-528). O Coro vai enumerando alguns dos trabalhos de Hércules, com o objectivo de demonstrar a sua vida atribulada¹¹¹:

- suportou os céus (v. 528: *caeliferam manum*);
- matou a Hidra de Lerna (v. 529);
- enganou as irmãs Hespérides para poder arrebatat as maçãs de ouro, e matou o dragão que as guardava (vv. 530-532);
- arrancou com violência (v. 544: *detraxit*) o cinto de Hipólita (vv. 531-546);
- desceu ao mundo inferior (vv. 547-591).

É de notar que os dois últimos trabalhos mereceram um maior desenvolvimento do que os primeiros três. Naqueles trabalhos, a natureza descrita entra no domínio do *locus horrendus* (o que contrasta com a descrição campestre da I Ode). Há semelhanças na descrição de cada um dos lugares por onde o herói teve de passar para chegar ao destino: em ambos os percursos ele teve de cruzar mares (v. 536, v. 551) e terrenos inóspitos e pantanosos (v. 540-541, v. 554).

A descida ao mundo inferior¹¹² foi, porém, dos dois, o que mereceu um mais elaborado pormenor. Anfitrião, contudo, omitira este trabalho. O motivo pode ter que ver com o facto de a descida ao mundo inferior estar conotada com o excesso e a ambição desmedida do herói. Ora Anfitrião, ao enumerar todos os trabalhos do filho, pretende sobressair, principalmente, a *uirtus* de Hércules e o seu lado civilizacional.

A questão que o Coro coloca (vv. 547-549: *qua spe praecipites actus ad inferos, / audax ire uias irremeabiles, / uidisti Siculae regna Proserpinae?*), recupera o juízo crítico tecido na Ode I: a absurdez do homem em querer encontrar/antecipar a morte, correndo para ela¹¹³. Se o Coro ainda percebe as razões que levaram Hércules a realizar os outros trabalhos, uma vez que de todos resultou alguma coisa de bom, neste caso, porém, não encontra o Coro senão perigos e ousadia (v. 548: *audax*). A *spes* a que o Coro alude remete para um erro de avaliação do futuro. As descrições de viagens aos Infernos assumem algo mais do que a conquista da morte ou da imortalidade: “In the first ode, H.[ercules]’s descent to the underworld was seen as symbolic of the tendency to hasten through life, to rush toward death, in pursuit of ambition (...). Ode II goes

¹¹¹ Fitch (1), 252.

¹¹² Parece-nos que o Coro alude, em todas as odes, ao tema da viagem de Hércules aos infernos para adensar, em crescendo, o tom da tragédia iminente. São vários os indícios que ocorrem nas suas falas, que, abonados com exemplos, mitológicos ou não, e sempre em crescendo, vão culminar na morte inevitável dos filhos e da mulher do herói.

¹¹³ Na *Ep.* 24.23 ss., Séneca recorda o quão ridículo é correr para a morte. Um sábio nunca foge da vida, mas saberá sair dela quando alguma circunstância, verdadeiramente fundamentada, o impelir a abandoná-la.

further, by suggesting (...) that the experience of H.[ercules]'s various toils, and so of men who toil like him, is that of death-in-life.”, segundo comenta Fitch¹¹⁴.

No entanto, apesar de estar subjacente essa crítica, o Coro deseja que o filho de Júpiter consiga regressar deste trabalho (vv. 558-559: *euincas utinam iura ferae Stygis / Parcarumque colos non reuocabiles!*), e acredita que o herói vencerá essa nova prova, já que, outrora, ele derrotara o Rei do Inferno (vv. 560-565). Exorta, então, o Alcida a quebrar as barreiras dos dois mundos para que possa regressar. Note-se a aliteração em oclusiva surda bilabial e os homeoptotos: *tristibus inferis / prospectus pateat lucis, et inuius / limes det faciles ad superos uias* (vv. 566-568) que acentuam esta ligação pretendida entre os dois mundos até então separados por um *limes*.

O Coro recorda que Hércules não foi o único que desceu às moradas inferiores. Antes dele, só Orfeu se atrevera a percorrer essa descida com o objectivo de recuperar Eurídice. Ele conseguiu persuadir os *umbrarum domini* (cf. v. 570) por meio da lira, do canto e de súplicas (v. 570: *prece supplici*), mas acabou por perder a sua amada no caminho do regresso ao ousar olhar para trás. Este *exemplum* estabelece um paralelo entre Orfeu e Hércules. Se o primeiro conquistou os deuses pela música, o segundo poderá consegui-lo também, mas pela força. Esta afinidade é posta em relevo pela estrutura paralelística de *quae uinci potuit regia carmine / haec uinci poterit regia uiribus* (vv. 590-591). Há dois elementos que são comuns às duas situações (os reinos dos infernos – *regia* – são, nos dois casos, vencidos – *uinci*), e dois aspectos divergentes (o aspecto temporal, sobressaído pelo politptoto: passado – *potuit* – relacionado com Orfeu, e futuro – *poterit* – Hércules; e o meio – agente da passiva – pelo qual os reis foram e serão vencidos – *carmine*, no caso de Orfeu; *uiribus*, no caso de Hércules). O facto de o Coro terminar o seu canto com a palavra *uiribus* não deixa de corresponder a um aviso: o emprego da *uis* não é prenunciadora de bons resultados. Hércules quebrará, novamente, os limites. Desta vez, porém, as consequências do seu acto serão nefastas para ele e para os que lhe são próximos.

Se Orfeu perdeu Eurídice por quebrar uma ordem divina, também Hércules poderá ser castigado por ter arrebatado de lá Cérbero (vv. 569-591). Na perspectiva de Shelton, “the chorus is warning Hercules that all men are bound by the *iura* of the Underworld and that he may pay dearly for his return.”¹¹⁵ Também em *Phaedra* o Coro lembra que Teseu, ao ser libertado do Hades, terá de pagar pela sua fuga: *Pallas*

¹¹⁴ Fitch (1), 253.

¹¹⁵ Jo-Ann Shelton, “Seneca’s *Hercules Furens*: Theme, Structure and Style”, *Hypomnemata*, 50, 45.

Actaeae ueneranda genti, / quod tuus caelum superosque Theseus / spectat et fugit Stygias paludes, / casta nil debes patruo rapaci: / constat inferno numerus tyranno (*Phaed.*, vv. 1149-1153). O preço da sua libertação teve como castigo a morte de Hipólito, resultando num terrível desgosto e na dor de Teseu (*Phaed.*, vv. 1143 ss.: *hic qui clari ... luget maestos tristis reditus / ipsoque magis flebile Auerno*). Um castigo semelhante avizinha-se de Jasão, na *Medea* (vv. 301-302), por ter “quebrado os limites” dos mares. A evocação destes episódios míticos configura uma associação terrível, a do destino comum de quatro personagens, responsáveis pela perda daqueles que mais amam, já que:

- a) Orfeu (*Her. F.*) perde Eurídice;
- b) Teseu (*Phaed.*) perde Hipólito;
- c) Jasão (*Med.*) perderá os filhos;
- d) Hércules (*Her. F.*) perderá os filhos e Mégara

De facto, Hércules ilustrará, com a sua acção criminosa, a dupla face que assume o verbo ‘perder’: ficará sem os que mais ama (castigo e fonte de dor); será para eles causa de perdição, provando que o excesso, o *error*, o *uitium*, as paixões, só podem trazer o mal e a desgraça não só a todos os que por ele se deixam dominar, mas também àqueles que, quase sempre inocentes, os rodeiam. É uma cadeia imparável, a que liga o *uitium* ao *scelus*, arrastando tudo e todos para a ruína).

É, ainda, possível encontrar um outro tópico comum às tragédias *Medea* e *Hercules Furens*: Jasão e Hércules são *audaces* nas empresas que ousam realizar. Jasão, com a sua primeira embarcação, viola os limites entre a terra e o mar (*Med.*, vv. 301-302: *Audax nimium qui freta primus / rate tam fragili perfida rupit*) ou, como o Coro afirma: *inter uitae mortisque uias* (*Med.*, v. 307). Hércules, por seu turno, transgride os limites do ser humano: ao visitar as moradas de Perséfone foi *audax* (*Her. F.*, v. 548) e terá que ‘romper’ (*Her. F.*, v. 566: *rumpe*) as barreiras entre os dois mundos para regressar (cf. *Her. F.*, vv. 566-567). O herói tem consciência de que infringiu as regras. Quando entra em cena, no terceiro Acto, invoca Apolo (o deus da luz), e pede-lhe perdão por obrigá-lo a contemplar aquilo que é *illicitum* (vv. 595-596: *da, Phoebe, si quid illicitum tui / uidere uultus*). Em seguida, invoca todos os outros deuses para que não fiquem maculados ante a visão de Cérbero (vv. 599-603).

Na Ode III (vv. 830-894), são descritas, uma vez mais, sobre as regiões subterrâneas. Parece haver uma continuação da descrição que Teseu faz dessas moradas,

mas, ao contrário dele, que enumera os monstros que aí habitam, o Coro refere-se às numerosas sombras que percorrem um caminho *tristis et nigra metuenda silua* (v. 836).

Esta Ode começa por falar de Euristeu (vv. 830-831), tal como na Ode II, recordando o último trabalho que o soberano impôs a Hércules e que este cumpriu: a descida às mansões inferiores para de lá arrebatara Cérbero (vv. 830-833). O Coro critica, novamente, a ousadia de Hércules: fez o mesmo percurso que os mortos. Há uma insistência no tópico da infracção, do que não é lícito, acentuada pelo uso de vocábulos da família de *audax*¹¹⁶, que funciona como “ponte” entre as várias odes, e como ligação entre o que o Coro e as personagens dizem.

O Coro parte deste juízo crítico para descrever a turba de sombras de diversas idades que se dirige para o Inferno:

Quantus incedit populus per urbes
ad noui ludos avidus theatri:
quantus Eleum ruit ad Tonantem,
quinta cum sacrum reuocauit aestas;
quanta, cum longae redit hora nocti
crescere, et somnos cupiens quietos
Libra Phoebeos tenet aequa currus,
turba secretam Cererem frequentat
et citi tectis properant relictis
Attici noctem celebrare mystae:
tanta per campos agitur silentes
turba.
(vv. 838-849)

O símile – reforçado pelo poliptoto anafórico (*quantus ... quantus ... quanta*) – que aproxima os povos que afluem a um novo teatro (vv. 838-839), às festas (vv. 840-841) e aos rituais místicos (vv. 842-847) da multidão de mortos imprime à cena maior *πόθος*: a morte não escolhe idades (tanto leva os que estão esgotados pela idade avançada como aqueles que ainda nem sequer a mãe conheceram).

O adjectivo *nouus* (v. 839: *noui theatri*), que se liga com o facto de todos se dirigirem para o teatro como uma vaga ávida e impetuosa (v. 839: *avidus*; v. 838: *populus*), faz sobressair a imagem da *tanta turba* (cf. vv. 848-849) que se encaminha apressadamente para a mansão dos mortos. Esta pressa está igualmente marcada nos outros membros do símile: *ruit* (v. 840), *citi properant* (cf. v. 846), e é acentuada pela

¹¹⁶ O adjectivo *audax* é atribuído a Hércules três vezes: v. 247, na fala de Anfitrião (*audaces manus*); v. 538, na Ode Coral (*audax*); v. 772, Caronte interpela Hércules (*audax*). A forma verbal com a mesma raiz, *audeo*, aparece uma única vez: v. 834, Coro (*ausus es*). Ainda assim, essas quatro ocorrências configuram o desenho da personagem como alguém que não aceita limites e quer sempre mais.

repetição do vocábulo *turba* (cf. v. 837: *frequens ... turba*; v. 845; v. 849). Tudo isto concorre para realçar a ideia de inevitabilidade – a lei universal da morte – todos, quase sempre com escassa consciência disso, caminham inexoravelmente para a morte: *Rata et fixa sunt et magna atque aeterna necessitate ducuntur: eo ibis quo omnia eunt*¹¹⁷.

Neste sentido, recorda Sêneca a Lucílio: *Quantus te populus morituroorum sequetur, quantus comitabitur! Fortior, ut opinor, esses, si multa milia tibi commorerentur; atqui multa milia et hominum et animalium hoc ipso momento quo tu mori dubitas animam uariis generibus emittunt*¹¹⁸. O paralelo entre a *Ep.* 77 e a fala do Coro (vv. 838 ss.) é visível: *quantus ... populus* (*Ep.* 77.13 vs. *Her. F.*, v. 838); *multa milia* (*Ep.* 77, 13) assemelha-se a *magna ... turba* (*Her. F.* v. 837). A própria imagem, dada pelo Coro, e intensificada pelo símile, da numerosa multidão que caminha para os abismos do inferno, é semelhante à que Sêneca sugere nesta Carta, evidenciada pela anáfora (*multa milia*), pelo polissíndeto e pelo poliptoto (*tibi, tu*).

Para Shelton, “The simile of people flocking to the mysteries is particularly good, because it is a comparison not only of number but also of destination. They all, living or dead, approaching an area which is shrouded in mystery.”¹¹⁹

O Coro, ao enumerar a idade das sombras, fá-lo por meio de uma gradação descendente: do mais velho para o mais novo:

*pars tarda graditur senecta,
tristis et longa satiata uita;
pars adhuc currit meliores aevi:
uirgines nondum thalamis iugatae
et comis nondum positis ephebi
matris et nomen modo doctus infans*
(vv. 849-854)

Esta descrição, intensificada pela anáfora de *pars* (v. 849 e v. 851) e a iteração de *nondum* (v. 852, v. 853), leva o Coro a reflectir sobre a morte. Segundo Shelton, “Afterlife, according to the chorus, is a dreary no-existence, a dark emptiness relieved by no visions of Tantalus or Ixion. Its description thus provides a counter-balance to

¹¹⁷ Sêneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 77. 12: ‘Os destinos estão determinados de uma vez por todas, e prosseguem a sua marcha em obediência à lei eterna do universo: tu irás para onde vai tudo o mais!’

¹¹⁸ *Idem, Ibidem*, 77.13: ‘Que multidão de gente não há para te seguir na morte, que multidão para nela te acompanhar!... Creio bem que a tua coragem seria maior se visses muitos milhares de pessoas a morrer ao mesmo tempo que tu; pois fica sabendo que no preciso momento em que tu vacilas ante a morte muitos milhares de homens e de animais estão, de uma forma ou de outra, exalando a alma.’

¹¹⁹ Jo-Ann Shelton, “Seneca’s *Hercules Furens*: Theme, Structure and Style”, *Hypomnemata*, 50, 45-46.

Theseus' lively narrative and makes us comprehend the real horror of death.”¹²⁰ A morte é inevitável, *quid iuuat durum properare fatum?* (v. 867) Assim, a pergunta que se coloca é o que deverá, então, fazer o homem para aceitar que vida e morte caminham juntas. Reflectindo sobre a brevidade da vida, e reconhecendo que todo o ser que nasce terá inevitavelmente de morrer, o Coro toma consciência de que deve preparar-se para a morte (v. 872: *tibi, Mors, paramur*). De nada adianta revoltarmo-nos contra a morte, ou questioná-la. Encontramos este mesmo ensinamento no *De Prouidentia*, 5.8: *Accipimus peritura perituri. Quid itaque indignamus? Quid querimus? Ad hoc parati sumus*. O verbo é o mesmo: *paro*, em ambos os casos na sua forma passiva, dando luz à estreita afinidade entre a prosa filosófica e o teatro de Séneca.

Afinal, a vida não é mais que uma contagem decrescente para a morte: cada dia não é mais um dia que se tem e que se vive, mas sim um dia a menos, que nos aproxima do fim. O próprio dia que se vive hoje é já uma partilha com a morte – ela é gradual: *Mors non una uenit, sed quae rapit ultima mors est*¹²¹. Em *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 24.20, Séneca desenvolve esta ideia:

*Cotidie morimur; cotidie enim demitur aliqua pars uitae, et tunc quoque cum crescimus uita decrescit. Infantiam amisimus, deinde pueritiam, deinde adulescentiam. Usque ad hesternum quidquid transit temporis perit; hunc ipsum quem agimus diem cum morte diuidimus. Quemadmodum clepsydra non extremum stilicidium exaurit sed quidquid ante defluxit, sic ultima hora qua esse desinimus non sola mortem facit sed sola consummat; tunc ad illam peruenimus, sed diu uenimus.*¹²²

Se, no v. 874, o Coro diz: *prima quae uitam dedit hora, carpit*, em *Ep.*, 120.18, afirma-se: *ad mortem dies extremus peruenit, accedit omnis; carpit nos illa, non corripit*¹²³. Novamente encontramos pontos de contacto entre a tragédia e os tratados filosóficos: além de o sentido ser muito próximo (todos os dias nos aproximamos da morte), o verbo é o mesmo (*carpit*), sugerindo a rapidez com que o homem é colhido

¹²⁰ *Idem, Ibidem*, 46.

¹²¹ Séneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 24.21: ‘a morte vem gradualmente, a que nos leva é a morte última!’

¹²² ‘Morremos diariamente, já que diariamente ficamos privados de uma parte da vida; por isso mesmo, à medida que nós crescemos a nossa vida vai decrescendo. Começamos por perder a infância, depois a adolescência, depois a juventude. Todo o tempo que decorreu até ontem é irrecuperável; o próprio dia em que estamos hoje, compartilhamo-lo com a morte. Não é a última gota que esvazia a clepsidra, mas toda a água que anteriormente foi escorrendo; do mesmo modo não é a hora final em que deixamos de existir a única que constitui a morte, mas sim a única que a consuma. Atingimos a morte nessa hora, mas já de há muito caminhávamos para ela.’

¹²³ ‘o último dia empurra-nos para a morte, mas em todos os outros nos fomos aproximando dela; a morte vai-nos colhendo gradualmente, não nos arrebatava de repente.’

pela morte, qualquer que seja o momento, qualquer que seja a sua idade. Neste sentido, podemos ver que também a tragédia assume uma perspectiva estóica. A mensagem que Séneca faz passar é a mesma.

A reflexão do Coro (vv. 838-874), que abarca tópicos da *meditatio mortis*, contrasta, porém (e o ritmo dos versos marca essa mudança de tom), com a exaltação de Hércules a que o Coro procede (vv. 875-894), Hércules que trouxe, aparentemente, a paz ao mundo, já que tudo foi domado pela sua mão¹²⁴: inclusive o Tártaro por ele foi pacificado – *iam nullus superest timor: / nil ultra iacet inferos* (vv. 891-892). No entanto, esta paz que o Coro refere vai traduzir-se, com alguma ironia, no seu oposto, ou seja, na desordem total, com o castigo de Hércules, que o próprio Coro tem vindo a anunciar.

A Ode IV (1054-1137) surge imediatamente depois do crime de Hércules, quando o herói adormece exausto. O tom que o distingue varia, ao longo da Ode, e assume uma tonalidade trágica de contraste com o júbilo perante o regresso do herói com que fechara o seu anterior canto. É significativo que a primeira palavra que o Coro pronuncia seja agora *lugeat* (v. 1054), num conjuntivo sombrio que desfaz a alegria do imperativo *tege* (v. 894) com que, no último verso da Ode anterior, exortava aos ritos de acção de graças. O Coro marca, assim, magistralmente, a *commutatio fortunae*.

A Ode principia com um lamento pela desgraça de Hércules, incentivando os deuses celestes a auxiliarem o herói para que ele recupere a razão: *Soluite tantis animum monstris, / soluite, superi; / rectam in melius flectite mentem* (vv. 1063-1065). Este desejo do Coro de querer que Hércules recupere de um estado de loucura para o domínio da razão é expressivo pelo recurso à anáfora (*soluite*, em imperativo, com sentido de exortação, ou mesmo súplica), e à aliteração da fricativa surda dental. A alusão aos *monstra* que dominam a mente do herói remete para o solilóquio de Juno (v. 40: *monstra iam desunt mihi*). A deusa descobrira então que a única forma de lutar contra Hércules seria fazê-lo travar uma luta contra ele próprio. Esta descoberta deixara implícito um carácter igualmente selvagem de Hércules, como diz Shelton, “It is his mad mind which has become the *monstrum*”¹²⁵.

¹²⁴ *Pax est Herculeae manu* (v. 882). Esta sinédoque remete para o poder e para a força sobrenatural do herói. Hércules tornou o mundo pacífico para a humanidade.

¹²⁵ Jo-Ann Shelton, “Seneca’s *Hercules Furens*: Theme, Structure and Style”, *Hypomnemata*, 50, 47.

Por outra parte, o Coro pede ao Sono¹²⁶, em jeito de *captatio benevolentiae*, que mantenha o Alcida adormecido enquanto ele não recuperar a sanidade, até que *redeat pietas uirtusque uiro* (v. 1093). Esta recuperação que o Coro refere não é física mas psicológica, isto é, não está relacionada com a *uirtus animosa* a que o Coro alude na Ode I (v. 201), antes remete para a capacidade de agir virtuosamente.

Contudo, no verso seguinte, o Coro muda por completo de opinião (a mudança é marcada pela conjunção coordenativa disjuntiva *uel*):

*uel sit potius
mens uesano concita motu,
error caecus qua coepit eat.
solus te iam praestare potest
furor insontem;
proxima puris sors est manibus
nescire nefas.*

(vv. 1094-1099)

O Coro considera que é preferível que o herói desconheça a realidade, permanecendo assim na sua loucura e ignorando as consequências do seu erro de avaliação (cf. v. 1065: *rectam ... mentem*). No ponto de vista de Shelton, no que diz respeito aos versos supracitados, “Its statement, though true, is not the statement of a noble man because it completely avoids the difficult question of guilt and responsibility. Its suggestion here emphasizes, by contrast, Hercules’ later determination to accept guilt and punishment.”¹²⁷

E os versos finais, na apóstrofe aos cadáveres das crianças que Hércules chacinou, são a derradeira crítica ao herói que desperdiçou parte da sua vida a combater contra monstros, quando ele próprio revelou ser um monstro ao abrir aos filhos e à mulher o caminho para os Infernos, local de onde tinha acabado de sair com os despojos de guerra.

Esse movimento de regresso, cumprido por inocentes e não por Hércules, mas por este aberto à própria família, está significativamente sugerido no v. 1136 que formalmente “envolve” o caminho lúgubre que os *pueri* têm de percorrer, como que num abraço letal, na alusão aos trabalhos de Hércules (v. 1136: *noti per iter triste laboris*): este foi, de facto, o seu último e trágico trabalho.

¹²⁶ Veja-se a longa enumeração de epítetos que caracterizam o Sono (vv. 1066-1077) que estão entre o sujeito (*tu[que]* – v. 1066) e o predicado (*preme* – imperativo presente).

¹²⁷ Jo-Ann Shelton, “Seneca’s *Hercules Furens*: Theme, Structure and Style”, *Hypomnemata*, 50, 48.

Em síntese: poucas semelhanças há entre o Coro da peça de Eurípides e o do *Hercules Furens* de Séneca. Enquanto o primeiro elogia Héracles (antes da cena da loucura) e comunica com as personagens no decorrer da acção dramática, o Coro de Séneca não apoia Hércules e toma uma posição crítica relativamente ao desenvolvimento da acção. No *Hercules Furens*, o Coro comenta, faz reflectir, propõe linhas de análise das circunstâncias e do protagonista, bem como da condição humana em geral, sob um ponto de vista que é, essencialmente, o da doutrina estóica. Como explica Shelton: “The choral odes help to establish the theme of the play not through the development of imagery, but through expansion on a moral or philosophical issue.”¹²⁸

A forma como cada um dos tragediógrafos trabalha o Coro é completamente diferente. Em Eurípides, os anciãos reagem desfavoravelmente à fragilidade que a sua situação lhes provoca: sentem que não são mais do que palavras (v. 112), movimentam-se com dificuldade, necessitando de se apoiarem uns nos outros (vv. 124-126), a sua debilidade não lhes permite ajudar a família heraclida (vv. 312-314). Por oposição elogiam a juventude, sinónimo de vigor e de prosperidade, considerando-a a mais valiosa de todas as riquezas (vv. 637 ss.). Segundo Chalk: “The aged weakness of the Chorus is the antithesis of strenght, and strength is embodied above all in Herakles for whom it becomes also ‘the source of his calamity’. The relevance of the choral odes is to be found in their handling of these themes, especially that of Herakles’ strength.”¹²⁹

Em Séneca, o Coro entende que a velhice é uma recompensa pela forma como soube aproveitar a sua vida, porque se traduziu num *humilique loco* (v. 199) e numa *sordida fortuna paruae domus* (v. 200). Também em *Ad Lucilium Epistulae Morales*, Séneca recorda que a vida do homem é preciosa quando vivida em plenitude: não importa a durabilidade da vida, mas sim, a qualidade¹³⁰.

No que diz respeito à função do Coro na tragédia *Hercules Furens*, podemos afirmar que não está desvinculada da acção. A posição crítica que assume ao caracterizar o protagonista aproxima-o das demais personagens da tragédia. Ao socorrer-se de exemplos míticos (por exemplo, a descida de Orfeu ao mundo subterrâneo para resgatar Eurídice – vv. 569-589), o Coro prenuncia o destino fatal de Hércules, situa “o comportamento das principais personagens das peças numa tradição

¹²⁸ *Idem, Ibidem*, 42.

¹²⁹ H. H. O. Chalk, “ἀρετή and βία in Euripides’ *Heracles*”, *Journal Hellenic Studies*, 82 (1962), 8.

¹³⁰ Séneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 93, 2 ss.

criminosa familiar e [fornece] indícios sobre o tipo de *nefas* que será cometido”, como refere Paulo Ferreira¹³¹.

Discordamos, assim, da posição de Mendell, quando diz:

The odes in the Senecan plays have not a natural and necessary function but are used almost exclusively to mark divisions between acts. They are not either choral or truly lyric in quality but use lyric meters and would probably have been designated as such if a Roman critic had tried to classify them. They develop the themes of current popular wisdom, dressing it up with a considerable amount of learning. They are rather an accessory to the play than an integral part of it.¹³²

Na verdade, o Coro anuncia a entrada das personagens em cena, como é exemplo a Ode I, descrevendo física e psicologicamente a forma como Mégara, os seus filhos e Anfitrião entram (vv. 202-204); dá indícios daquilo que irá acontecer num futuro breve (Ode I, II, III); “fixa o tempo dramático (*Her. F.* I) e constitui um *intermezzo* para superar um intervalo de tempo (*Her. F.* II e III)”¹³³; observa e critica as ações das personagens (vv. 1032-1034: censura a atitude de Anfitrião que incentiva Hércules a imolá-lo como mais uma vítima de sacrifício aos deuses); descreve a figura do herói, enquanto dormia, fatigado pela súbita demência que o atacou (vv. 1053-1137), delineando o seu estado psicológico, e dando provas de que a perturbação mental ainda não abandonou o protagonista.

6. Divindades

a) caracterização de Íris e Lissa na tragédia de Eurípides

Íris e Lissa aparecem no IV Episódio (vv. 822-874). Este foi considerado como um segundo Prólogo pela forma como está construída a ῥῆσις de Íris¹³⁴. O aparecimento

¹³¹ Paulo Sérgio Margarido Ferreira, *Sêneca em Cena: Enquadramento na Tradição Dramática Greco-Latina* (Coimbra: diss. de Doutoramento em Letras, área de Estudos Clássicos, especialidade de Literatura Latina, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2006), 262.

¹³² Clarence W. Mendell, *Our Seneca* (s.l.: Archon Books, 1968), 138.

¹³³ Paulo Sérgio Margarido Ferreira, *Sêneca em Cena: Enquadramento na Tradição Dramática Greco-Latina*, 266.

¹³⁴ Bond, 281, admite que os vv. 822-874 se assemelham a um segundo prólogo apesar de, na sua extensão, ser mais pequeno do que um normal monólogo inicial. Também Shirley, 160, sugere o mesmo:

das deusas vem na sequência do canto do Coro em honra dos deuses, por castigarem os ímpios e auxiliarem os suplicantes, e em louvor de Héracles, por ter vindo como restaurador do poder e por ter provado ser filho de Zeus. O contraste entre o júbilo do Coro no terceiro estásimo e o efeito que a entrada de Íris e Lissa tem sobre ele é profundo. O Coro fica aterrorizado pois, ao ver as deusas aproximarem-se do palácio, antevê novas desgraças que se abaterão sobre todos (vv. 815-821).

Íris acalma o Coro e, apresentando-se como mensageira dos deuses e a Lissa como a filha da Noite, revela-lhes a razão que a levou a Tebas: enlouquecer Héracles. Os verdadeiros motivos que terão levado Hera a querer enlouquecer o herói não são abertamente revelados. Íris alude vagamente ao ódio de Hera, acrescentando que o Alcida deve ser punido para que o valor dos deuses seja mantido: ἢ θεοὶ μὲν οὐδαμοῦ, / τὰ θνητὰ δ' ἔσται μέγала, μὴ δόντος δίκην (vv. 841-842)¹³⁵. Informa apenas que, enquanto decorriam os trabalhos do Alcida, ele estava protegido pelo destino¹³⁶.

Os motivos que justificam essa vontade de castigá-lo poderão ter que ver com: a forma violenta como Héracles resolve as situações¹³⁷; o ter descido ao Hades e ter tirado de lá Cérbero; ou, ainda, porque é considerado pelas personagens dramáticas (por Anfitrião, por Mégara e pelo Coro) um herói de grande valor e forte; ou então por ser filho de Zeus¹³⁸. Para Bond: “the conclusion of Iris’ speech, has been taken to imply that Heracles must be punished not merely for bastardy but simply for being so great.”¹³⁹ Barlow, pelo contrário, comenta:

In spite of the phrase μὴ δόντος δίκην, “unless he pays the penalty” at 842, it is impossible to see that Heracles has done anything to deserve

“The scene has some of the features of a second prologue with its clarity, its introduction of a speaker who is a god and its position in beginning a new action.”

¹³⁵ ‘É que os deuses não existem e a raça dos mortais será todo poderosa, se não houver expiação das culpas.’

¹³⁶ Esta ideia liga-se à de Anfitrião (vv. 18-21): καὶ πάτραν οἰκεῖν θέλων / καθόδου δίδωσι μισθὸν Εὐρυσθεῖ μέγαν, / ἐξημερῶσαι γαῖαν, εἴθ’ Ἥρας ὑπο / κέντροις δαμασθεῖς εἴτε τοῦ χρεῶν μέτα (‘Tentando solucionar os meus infortúnios e desejando libertar a família do exílio, oferece-se a Euristeu para purificar a terra dos seus monstros, preço alto que paga pelo nosso regresso, subjugado pelos aguilhões de Hera, ou pelo terrível destino!’). Note-se que não é constante, ao longo da tragédia, a atribuição da autoria dos trabalhos. Se, no Prólogo, Anfitrião remete para Hera ou para o destino, neste episódio é dito que foi o destino, e no último episódio, as personagens apontam Hera como força responsável.

¹³⁷ Quando Mégara explica a Héracles a razão que levou Lico a querer matar a família do herói, este propõe matá-lo e lançar a cabeça do tirano aos cães. Além disso, ao saber também pela mulher que não tiveram qualquer ajuda por parte dos habitantes de Tebas, decide castigar todos os que não auxiliaram a sua família. Estes são exemplos que demonstram que o carácter de Héracles tende a ser violento.

¹³⁸ O Coro (vv. 696-700, vv. 798-814) engrandece as façanhas do herói que desceu ao Hades, mas regressou para restaurar a ordem e o reino, e o seu duplo nascimento: de Anfitrião e Zeus.

¹³⁹ Bond, xxv-xxvi.

a punishment except that he is who he is – an enemy, just by his existence, to Hera. His killing of Lycus for example was in defence of his closest family. There is no evidence in the text to suggest overweening arrogance on this part or any kind of *hubris* which might bring down Hera's wrath with more reason. It is rather her excessive *irrational* action which is intended to disturb (...). On the extreme reluctance of Lyssa to perform her task (846, 854, 858) (...). Her attitude stresses that Heracles is an innocent victim, rather than a wrongdoer to be avenged, and he is left after the murders to deal with the chaos of his own mind as best he may¹⁴⁰.

Concordamos, em boa parte, com Barlow; julgamos, contudo, que não deve ser desprezada a forma impetuosa como Héracles age: tanto a morte de Lico como a da família do herói denotam um carácter que é facilmente possuído pela violência. Se, no primeiro caso, o Alcida procede a um castigo – o acto feroz é justificado pela necessidade de proteger a família e de repor a ordem (Lico é um tirano) – no segundo, ele age sob o domínio da loucura. A crueldade é, porém, a mesma. Parece-nos que o Alcida oscila entre a ἀρετή e a βία.

Ora, Lissa não partilha dos desígnios das deusas (vv. 847-854). Contesta e procura demovê-las do que planeiam. Fá-lo porque as qualidades do herói o tornaram conhecido até no mundo inferior. Argumentando, enumera alguns dos seus feitos:

a) pacificou a terra inacessível e os mares (v. 851);

b) tornou os homens mais tementes, restaurando a honra aos deuses (vv. 852-853).

Sem conseguir fazer valer o seu ponto de vista, Lissa dispõe-se a cometer o acto que reprova por ser obrigada pelas deusas. Bond comenta: “This scene has obvious similarities with the prologue of *Prometheus*: the contrast between the vindictive Kratos and Hephaestus, the reluctant instrument of punishment, is repeated in the contrast between Iris and Lyssa; and Prometheus like Heracles is a benefactor of mankind.”¹⁴¹ No entanto, Hefesto reconhece o erro de Prometeu, sendo castigado por isso. Já Lissa não vê qualquer culpa em Héracles.

Barlow procura ver nas manifestações das três divindades (Íris – Hera, Lissa) uma explicação: “That Lyssa, the representative of wild and irrational forces, should herself appear as sober and moderate (857) but yet be overcome by Hera's will, serves

¹⁴⁰ Barlow, 160.

¹⁴¹ Bond, 281.

to underline the inexorable power and wanton destructiveness of Hera's nature and the complete innocence, in contrast, of Heracles himself.”¹⁴²

b) caracterização da personagem na tragédia de Séneca: Juno

Juno é a primeira personagem a ser apresentada em cena e a única do Acto I (vv. 1-124). O aparecimento desta divindade no início da peça permite estabelecer de imediato um contraste entre a tragédia de Séneca e a de Eurípides. Na peça grega, Anfitrião e Mégara surgem no Prólogo, e Íris entra em cena como mensageira de Hera (esta deusa não intervém uma única vez, mas é constantemente aludida¹⁴³). No entanto, há alguns pontos em comum: em ambas as tragédias, as deusas celestes, Íris e Juno, procuram enlouquecer o Alcida e precisam de um elemento do mundo inferior para conseguir concretizar o que ambicionam. Aparecem uma única vez, no início da acção (no caso de Séneca) ou no ‘segundo prólogo’¹⁴⁴. Divergem, todavia, na forma como cada um dos autores explora a função das personagens.

A função de Juno no Acto I não é a de apresentar a peça, resumindo a trama, como acontece em algumas tragédias de Eurípides, por exemplo Afrodite no *Hipolytus*, ou Hermes no *Ion*¹⁴⁵. Séneca pretende exemplificar as manifestações psicológicas dos estados passionais que dominam as personagens, levando-as a uma espiral incontrolável de erros e crimes. Isto permite a Séneca, segundo Fitch, “to create a portrait of violent, uncontrolled emotion, and the atmosphere of horror and suspense that naturally accompanies it.”¹⁴⁶ Juno é mais um *exemplum* daquilo a que um *animus iratus* pode conduzir.

Para definir a personagem, pois, Séneca dota-a de um carácter *uitiosus*, dominado pelas paixões, que vai sendo revelado ao longo do seu discurso. A fala de Juno pode ser dividida em três partes que representam: o reconhecimento daquilo que verdadeiramente a perturba (vv. 1-18), a procura de uma forma de destruir a pessoa que a transtorna (vv. 19-63a), e a descoberta de um meio de aniquilar essa personagem (vv. 63b-124). Esta evolução traduz-se num crescendo do *furor* da deusa que atinge a ἀκμή na terceira parte.

¹⁴² Barlow, 8.

¹⁴³ Vide: v. 20, v. 829, v. 831, v. 840, v. 848, v. 855, v. 859, v. 1127, v. 1189, v. 1253, v. 1264, vv. 1307-1309, v. 1393.

¹⁴⁴ Vide alínea 5, subalínea a).

¹⁴⁵ Nestas peças, os deuses contextualizam a acção e apresentam o tema.

¹⁴⁶ Fitch, 116.

No primeiro momento (vv. 1-18), Juno apresenta-se por meio de uma perífrase: *Soror Tonantis* (v. 1). Estas palavras iniciais servem de mote para a deusa expor as causas do ressentimento (o *saeuus dolor* que ela própria identifica no v. 28) que sente devido às inúmeras infidelidades de Júpiter e do papel a que ele a reduziu: de esposa e deusa suprema, ele remeteu-a ao lugar de irmã (vv. 1-2: *hoc enim solum mihi / nomen relictum est*). A palavra *Soror* no início do primeiro verso marca o seu regresso a um estatuto menor, anterior àquele de que gozou enquanto *uxor* do Tonante. Além disso, a sua condição é de *uidua* (v. 3: ‘aquela que tem o marido ausente’, que está privada do marido), uma vez que Júpiter tornou-se no ‘marido’ sempre alheio (v. 2: *semper alienum Iouem*). Juno demarca a desconsideração que a atinge pelo facto de ter sido obrigada (v. 4: *pulsa*) a abandonar (v. 3: *deserui*) o seu reino celeste e o palácio dos deuses (vv. 3-4: *templa summi ... aetheris, / locumque caelo*) para ceder o seu lugar às *paelices* (v. 5) de Júpiter. A deusa foi expulsa do céu, ficando confinada à terra (v. 5: *tellus colenda est*), enquanto as amantes do deus ocupavam o seu lugar (v. 5: *caelum tenent*) – a antítese terra vs. céu, acentuada pelas formas verbais *pulsa* e *colenda est*, pelo quiasmo (vv. 4-5: *caelo ... paelicibus – paelices caelum*) dão a imagem de uma deusa derrotada e ressentida.

Juno enumera então (vv. 6-18) algumas das *paelices* de Júpiter que foram transformadas em constelações, juntamente com os filhos dessas relações adúlteras (v. 12: Oríon; v. 13: Perseu, por exemplo). Esse catasterismo é visto, pois, na perspectiva de Juno, como motivo suficiente para as suas mágoas passadas (v. 19: *Sed uetera querimur*). A deusa reconhece que há agravos maiores: por meio de uma gradação ascendente de motivos de queixa, Juno concentra-se num único local, Tebas, a cidade de onde vieram mais amantes (vv. 19-21). A referência a este espaço dá-lhe a oportunidade de ir ao ponto que lhe interessa focar – passando para a segunda parte do seu solilóquio¹⁴⁷ (vv. 19-63a) – Alcmena (vv. 21-22), a mulher amada de Júpiter, e o fruto desse amor, Hércules (vv. 22-26), que sempre superou (cf. v. 33: *superat*) os obstáculos e provações com que Juno pensou destruí-lo (vv. 27-42).

¹⁴⁷ Segundo Fitch (1), 115, a fala de Juno não é proferida num monólogo, mas num solilóquio. Comprova este entendimento o facto de ela não se dirigir ao auditório para explicar o que vai fazer. É à medida que ela vai cogitando uma forma de se poder vingar que ficamos a conhecer os seus planos, como por exemplo quando ela diz não querer dar um único momento de paz e procura algum meio de derrotar o herói (vv. 30-32). Observe-se que só reconhecemos que é Juno quem está a falar pela forma como se apresenta nos primeiros versos: *Soror Tonantis – hoc enim solum mihi / nomen relictum est* (vv. 1-2), ao contrário do que acontece em Eurípides, na peça homónima. Anfitrião identifica-se logo nos dois primeiros versos: Τίς τὸ Διὸς σύλλεκτρον οὐκ οἶδεν βροτῶν, / Ἀργεῖον Ἀμφιτρύων [‘Quem de entre os mortais não conhece aquele que partilhou o leito com Zeus, o argivo Anfitrião?’]

É a evocação deste episódio de infidelidade, que mais lhe custa a suportar, que suscita a diferença radical da linguagem que usa, dominada pelas paixões: os termos são mais violentos, revelando um carácter *ferus* assim que começa a falar de Hércules. Juno manifesta o seu ódio pelo herói, reconhecendo em si um *uiolentus animus* (v. 28). Consciente do seu estado afectivo, a deusa não pretende apaziguá-lo: *non sic abibunt odia* (v. 27), antes procura um meio de prejudicar Hércules, *aeterna bella pace sublata geret* (v. 29) – a estrutura quiástica, reforçada pela antítese, e o emprego do futuro imperfeito em *geret* traduzem a intenção de subverter toda a ordem, criando uma situação que, de favorável para Hércules, se torne em adversidade pura e constante.

Em três versos (vv. 27-29), Séneca reuniu, concentrando-os, um conjunto de vocábulos específicos que designam as paixões enquanto perturbações da alma. Juno é movida por *odia* (v. 27), pela *ira* (cf. v. 28), pelo *dolor* (v. 28). Os próprios adjectivos que qualificam os substantivos que denominam as *passiones* estão carregados de significado: *uiuaces* (v. 28) aponta para um *uitium* entranhado, arreigado, perene, impossível de dominar; *uiolentus* (v. 28) vem de *uis*, que significa, em primeiro lugar, a força que se exerce contra alguém; *saeuus* (v. 28) aproxima a atitude de Juno da crueldade que é própria dos animais selvagens.

Do seu estado de ira (v. 35) passa a temor (v. 61), quando vê que Hércules venceu o mundo inferior. A anáfora (v. 50: *uidi*), realçada pela assonância em *e* (v. 48: *effregit ecce limen inferni*), pela aliteração (v. 51: *Dite domito*) e pela antítese (v. 48: *inferni*, v. 49 *superos*) concorre para acentuar a ousadia e o *scelus* de Hércules: ele quebrou as barreiras existentes entre os dois mundos ao trazer das sombras Cérbero, e derrotou o soberano do mundo subterrâneo (vv. 51-52).

A alusão aos Infernos é um tópico recorrente não só nesta tragédia como também na homónima de Eurípides. No tragediógrafo grego, a referência ao Hades está relacionada com a ausência do protagonista. A maior parte das personagens não acredita que o herói consiga regressar das moradas subterrâneas: apenas a Anfitrião resta uma esperança de que o filho regressará (v. 97). Em Séneca, este tema está mais presente e mereceu uma reflexão mais ampla do que na tragédia homónima¹⁴⁸. Os motivos filiam-se na perspectiva estóica que se pretende veicular¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Em Séneca, por exemplo, Teseu descreve os Infernos (vv. 662-806), e o Coro (vv. 835-863) enumera o género de turba que desce à mansão das sombras. Em Eurípides, parece não haver um grande interesse em descrever as moradas de Hades. De facto estas são apenas referidas (vv. 607-621), e Héracles limita-se a contar a Anfitrião que teve de lutar contra Cérbero (v. 613) e que libertou Teseu dos Infernos (v. 619).

¹⁴⁹ Vide alínea 4, subalínea b).

No caso de Juno, o espaço infernal provoca-lhe dois sentimentos contraditórios: pavor e júbilo. Pavor por ter enviado Hércules na complexa missão de trazer Cérbero da mansão de Plutão e ele ter concluído a tarefa, bem como pelo regresso do herói do mundo infernal que resultou na quebra das barreiras que existiam entre o mundo subterrâneo e o terrestre; pavor, também, por ele ter derrotado o deus dos Infernos. Causa-lhe júbilo por ser nesse mesmo local que encontrará o δαίμων perfeito que transtornará Hércules e servirá a sua vingança.

Uma vez que este lugar foi subjugado, Hércules pode querer vencer o celeste e destronar o próprio pai, Júpiter (cf. vv. 64-65: *regna ... summa ... sceptrā*). Isto é o que a deusa afirma temer e o verso 63 permite transitar para a terceira parte do seu discurso. São visíveis entre a segunda e terceira partes (correspondentes às etapas do pensamento de Juno) algumas semelhanças: *sed uetera querimur* (v. 19) vs. *leuia sed nimium queror* (v. 63). Em termos sintáticos, são adversativas (*sed*), o verbo usado é o mesmo (*queror*), está no mesmo tempo (presente) e modo (indicativo). Isto ilustra o facto de Juno sentir os agravos como reais e presentes (a mudança de número, plural/ singular, é irrelevante dado serem ambas formas de primeira pessoa). Os adjectivos *uetera* e, depois, *leuia* são significativos, no sentido em que revelam a progressão do raciocínio da deusa e a intensificação das suas emoções: primeiro falou de coisas passadas, depois de coisas que não têm tanta importância, em relação ao que vai evocar em seguida (aquilo que ela vai conceber e decidir).

No entanto, como nota Fitch, as acusações que Juno faz relativamente às acções de Hércules são de teor frágil, uma vez que ela própria o perseguiu desde a infância sem qualquer piedade. Além disso, foi ela quem lhe deu a ordem de descer ao mundo subterrâneo. O herói limitou-se a cumprir as ordens da deusa: “Her allegations appear to be a trumped-up excuse for continuing, or rather intensifying, her persecution of the hero.”¹⁵⁰ Juno assume ser a *nouerca* (v. 21; v. 112), a figura da madrasta que persegue com hostilidade o fruto da relação adúltera, Hércules. Segundo Antonella Borgo, “Quella della *nouerca* è dunque una figura sempre negativa, mossa, com'è naturale, da rancore e da animosità nei confronti dei nuovi figli del compagno, pronta a macchiarsi dei più gravi crimini pur di colpirli.”¹⁵¹

Na terceira parte (vv. 63b-124), Juno evoca, uma vez mais, a *ira* (v. 75: *perge, ira, perge et magna meditemur opprimere*), agora em forma intensificada – a iteração do

¹⁵⁰ Fitch (1), 21.

¹⁵¹ Antonella Borgo, *Lessico Parentale in Seneca Tragico* (Napoles: Loffredo Editore, 1993), 73.

imperativo (*perge*), a apóstrofe, a aliteração em oclusiva nasal bilabial, acentuam esse *affectus*. Além desta apóstrofe, contam-se no discurso da deusa mais três.

Na segunda apóstrofe, Juno dirige-se a Hércules (vv. 89-91), ameaçando mostrar-lhe o mundo infernal:

*i nunc, superbe, caelitum sedes pete,
humana temne! Iam Styga et manes feros
fugisse credis? Hic tibi ostendam inferos.
reuocabo in alta conditam caligine,
ultra nocentum exilia, discordem deam,
quam munit ingens montis oppositi latus;
educam et imo Ditis e regno extraham
quidquid relictum est: ueniet inuisum Scelus
suumque labens sanguinem Impietas ferox
Errorque et in se semper armatus Furor –
Hoc hoc ministro noster utatur dolor.*
(vv. 90-99)

Os imperativos (v. 90: *i ... pete*; v. 91: *temne*) em apóstrofe ao herói ausente – a deusa qualifica Hércules como *superbus* (v. 90) por ousar praticar acções que vão além do que é permitido ao comum dos mortais (cf. vv. 90-91) – demonstram o rancor de Juno. A aliteração *feros fugisse* (vv. 91-92), a antítese céu (v. 90: *caelitum*) versus inferno (vv. 91-92: *Styga ... manes feros ... inferos*) e a pergunta retórica avivam o seu ódio, e conduzem-na a encontrar o tipo de *bella* (v. 85) que procura: será precisamente para os *infern*i (v. 93) – o advérbio de lugar (v. 93: *hic*) delimita o espaço – que ela própria conduzirá o ânimo do Alcida. Juno está decidida, sabe o que fazer e para onde se dirigir. Manda e comanda. O futuro imperfeito (v. 91: *ostendam*; v. 93: *reuocabo*; v. 95: *educam ... extraham*; v. 96: *ueniet*) e as aliterações (v. 92: *conditam caligine*; v. 93: *discordem deam*) condensam o resultado esperado e que ela sabe que irá conseguir: Hércules enlouquecerá. Será, precisamente, do *Furor* e do *Error*¹⁵² que Hércules chegará ao *Scelus* e à *Impietas*. Os adjectivos que qualificam estes *affectus* são simbólicos: *inuisum* (v. 96) remete para o tipo de crime que o protagonista vai cometer (filicídio e uxoricídio); *ferox*, da mesma raiz que *ferus*, aponta para um *affectus* ousado, violento, cruel, que aproxima a acção de Hércules à de um animal selvagem; o adjectivo *armatus*, a qualificar o *furor*, indicia que esta *passio* impulsionará o protagonista ao crime e à impiedade. Ele usará, para o efeito, as suas próprias armas.

¹⁵² No momento da loucura, Hércules julga que está a matar os filhos de Lico, e que está a castigar Juno, quando são os seus filhos e esposa que estão a ser assassinados.

Também as figuras de retórica são significativas nos vv. 96-98: a assonância de nasais *suumque lambens sanguinem Impietas, a aliteração *Scelus suumque*, tudo concorre para intensificar o efeito terrível que tem como causa o seu ressentimento, o *dolor* que Juno manifesta no v. 99.*

Na terceira apóstrofe, Juno invoca as Fúrias (vv. 100-109), identificando-as por *famulae Ditis* (v. 100), perífrase que as torna ainda mais terríveis na sua esfera de acção e de subordinação. Numa sucessão de verbos de movimento, na forma imperativa (v. 100: *incipite*; v. 101: *cuncite*; v. 104: *agite ... petite*) e no conjuntivo exortativo (v. 102: *ducat*; v. 103: *corripiat*), Juno reúne, ao serviço do seu *dolor*, as forças nefastas, ordenando-lhes e exortando-as a castigarem e vingarem o crime de Hércules. E, no v. 110, a deusa inclui-se no grupo das terríveis fúrias, quando lhes chama *sorores* (v. 110: *me me, sorores, mente deiectam mea*). A assonância nasal, reforçada pela aliteração em oclusiva nasal bilabial, a iteração do pronome pessoal *me*, concorrem para acentuar o desejo que a deusa tem de enlouquecer: *Iuno, cur nondum furis?* (cf. v. 109). Nesta terceira apóstrofe, Juno dirige-se a si mesma (v. 109), porque ainda não sentiu a pretendida transformação em Fúria (vv. 109-112). Estas três apóstrofes, que vão variando de destinatário, traduzem as oscilações das emoções de Juno, demonstrando as *passiones* a que ela está submetida.

Um outro aspecto a notar é a insistência na palavra *bella* (v. 29, v. 30, v. 85, v. 123), no decorrer do solilóquio de Juno, que está intimamente vinculada com a evolução do raciocínio da deusa, e contribui para acentuar o tom de *suasoria* que subjaz ao passo. Admitindo que o ódio, a ira e a dor não lhe permitem deixar que Hércules tenha *pax*, Juno vai procurando alternativas para manter *bella ad aeternum* (cf. v. 29). Surge-lhe então a pergunta: *Quae bella?* (v. 30) Há que definir quais são as guerras que Juno poderá mover contra Hércules. Depressa ela se apercebe da dificuldade em vencer o Alcida, ou pior ainda, apercebe-se de que o herói subverteu a situação, atingindo-a a ela própria: *iraque nostra fruitur; in laudes suas / mea uertit odia* (vv. 34-35). Juno vai analisando o que não vale mais a pena fazer, uma vez que também já lhe faltam recursos (v. 40: *monstra iam desunt mihi*). O seu raciocínio vai sendo encaminhado para um ponto em que ela se apercebe de que os *bella* terão de ser de uma espécie inusitada (v. 85: *bella iam secum gerat*): a guerra será contra ele mesmo.

Ao encontrar a solução, que se lhe afigura como a mais adequada e a mais eficaz, Juno passa a acção. Mas se, no v. 109, ela diz pretender enlouquecer primeiro, a

deusa faz agora um acerto no seu raciocínio: *uota mutantur mea* (v. 112). Há uma eficaz correção no plano até aí concebido: Juno descobre-o num ponto do seu raciocínio (v. 114: *inueni*, aspecto pontual de um perfeito do indicativo). A partir daqui, as relações de causa e efeito são estabelecidas de forma mais linear: *me uicit? et se uincat, et cupiat mori / ab inferis reuersus* (vv. 116-117). O poliptoto, aliado ao conjuntivo optativo e ao homeoptoto, acentua a clareza de raciocínio e demonstra que a deusa ajustou a sua mira, encontrando o ponto adequado e que servirá os seus interesses: *hic prosit mihi* (v. 116). Também por isso, ela já não necessita de uma força infernal para a auxiliar, ao contrário de Hera e de Íris que chamaram Lissa para instigar em Hércules a loucura. Juno sozinha conduzirá, pela sua mão (v. 119: *librabo manu*), guiará as flechas e os golpes de Hércules, permanecendo ao lado dele na luta (vv. 120-121). Juno apenas lhe inspirará o *furor*. Depois de o crime estar concluído (v. 121: *scelere perfecto*), nesse preciso momento, Hércules poderá ascender aos *astra promissa* (v. 23) e Júpiter acolhê-lo (v. 122: *admittat illas genitor in caelum manus*). A ironia, acentuada pela antonomásia, manifestam a crença de Juno na impossibilidade de Júpiter aceitar Hércules *inter diuos*. Ela tem consciência do acto que o Alcida vai realizar.

Tomada a decisão, completado o raciocínio, cumpre agora passar à acção (v. 123: *mouenda iam sunt bella*). A perifrástica passiva traduz a necessidade de pôr de imediato e naquele preciso momento (*iam*) os *bella* que, no seu entender, a libertarão do seu ressentimento por Hércules e a compensarão do seu despeito por ter sido preterida por Júpiter e ultrapassada pelo herói, pela bravura com que sempre concluiu os seus trabalhos.

A forma como Juno constrói o seu raciocínio é semelhante ao de Medeia (na peça que leva o seu nome). Ambas se sentem traídas pelos maridos, por isso, são movidas pelo *dolor*, o ressentimento, pelo ciúme, pelo despeito e rancor. Em ambos os casos, as personagens deixam-se dominar pelo *furor*, esforçando-se por encontrar um meio de se vingarem dos que as oprimem (Hércules, no caso de Juno; Jasão, no caso de Medeia).

Os discursos das duas personagens são retóricos: elas debatem consigo mesmas os argumentos que as levam a encontrar uma solução que julgam ser a mais indicada (segundo a lógica perversa que as domina). Nos dois casos, elas pretendem que as suas vítimas permaneçam vivas, para mais sofrerem com o resultado (*Med.*, vv. 19-20; *Her. F.*, vv. 112-117) – ambos, Hércules e Jasão, terão de continuar vivos para verem os mortos os que amam. As duas peças diferem, porém, na forma como o *scelus* é

executado. Em *Medea*, será a protagonista a cometer o crime, no caso do *Hercules Furens*, Juno agirá usando o Alcida, mas estará ao lado dele.

Em síntese: ainda que nas tragédias de Eurípides e Séneca sejam deusas as forças motoras da loucura do Alcida, a forma como cada uma das peças se vai desenrolar até à concretização dessa loucura é díspar. Em Eurípides, Hércules começa a revelar os primeiros sinais de loucura ainda as deusas não tinham abandonado o palácio. É Lissa quem vai descrevendo as primeiras manifestações físicas do herói, dando ao espectador uma primeira imagem da demência que atacará o protagonista – imagem essa que o Mensageiro desenvolverá, narrando ao pormenor as transformações faciais decorrentes da loucura, e contando a forma como os Heraclidas morreram.

Em Séneca, há dois planos que se conjugam: Juno e Hércules. A primeira desencadeia a situação da loucura, como uma espécie de agressão exterior – como acontece na vida humana, quando o homem defronta as adversidades que lhe vão aparecendo. Mas Hércules é já de si excessivo e com tendência à megalomania – numa perspectiva estóica, ele não consegue pôr um travão aos *uitia* que o caracterizam. Nesse sentido, a loucura parece vir dele próprio (está enraizada no carácter do Alcida, na *uoluntas* obsessiva, na ausência de *ratio*). O protagonista é, por assim dizer, um terreno fértil para que a demência imposta por Juno germine.

Como Fitch menciona: “In brief, then, Hercules’ madness has a psychological origin. While sane, he is characterized by habitual aggression, ambition, and megalomania; in other words, he is already close to insanity in his daily *modus uitae*. At this moment, when he has reached the highest pitch of megalomania, his mind topples over into madness.”¹⁵³

¹⁵³ Fitch, 30.

Capítulo III

Héracles e Hércules: a (des)construção do herói

1. Caracterização de Héracles na tragédia de Eurípides

Para a caracterização de Héracles em Eurípides, são vários os tópicos de análise que contribuem para concatenar as quatro partes em que esta tragédia se pode dividir¹, sendo, assim, elementos-chave para a compreensão da tragédia, em particular para a identificação do carácter do herói: o tópico da dupla paternidade do Alcida que faz dele um “herói-deus”² e um “herói-mortal”; o tópico da luz e das trevas; o tópico da solidão e da amizade; o tópico da individualidade e da colectividade. Todos estes τόποι aparecem interligados nas falas das personagens, em especial os dois binómios individualidade vs. colectividade e solidão vs. amizade.

Em toda a peça de Eurípides parece explícito o papel de Héracles enquanto herói virtuoso, e herói filho de Zeus. Esta função manifesta-se pela forma como a personagem actua no desenrolar da acção. Ele assume a função divina, diríamos, de castigar todos os que não respeitam a justiça e incorrem na ὕβρις. Deste modo, não é de estranhar que ele mate Lico, uma vez que este é o típico tirano sem controle. No entanto, a forma como é delineado o seu carácter, por meio das suas acções e das descrições que as personagens dele fazem, levanta algumas reservas, principalmente depois de ser enlouquecido pelas deusas.

A loucura de Héracles, que é narrada pelo Mensageiro, será analisada neste capítulo. O motivo que nos levou a inserir este tema nesta parte da dissertação foi, principalmente, o poder dar uma imagem completa do protagonista no momento antes e no momento depois da demência provocada pelas deusas, visto que é a partir desta que o Alcida se torna mais humano; é, também, na sequência da loucura e do acto criminoso que se percebe a ambivalência do herói, isto é, a virtude vs. violência de que o protagonista usa para destruir os seus “inimigos”.

¹ Vide Capítulo I, alínea 1.1. (data e estrutura da tragédia).

² Como diria Píndaro, *Nemean*, 3.22, Héracles é ο ἥρωος θεός.

1.1. Imortalidade e Mortalidade: a ambivalência do herói

Este tema é apresentado no Prólogo: Héracles é filho de Zeus e de Anfitrião. Apesar de a origem do nascimento de Héracles ser do conhecimento de todos, a indicação da dupla proveniência do herói logo nos três primeiros versos da tragédia não é inocente, no sentido em que não é uma mera contextualização ou apresentação do tema da acção dramática. Pelo contrário, constitui um traço específico da sua personalidade³.

Há, ao longo da acção dramática, um contraste notório entre imortalidade e mortalidade, entre a divinização e a humanização do protagonista. Esta ambivalência do herói tem um lugar proeminente na tragédia, assumindo contornos cada vez mais definidos à medida que se aproxima da cena final.

Assim, dos versos 1 a 821, Héracles é caracterizado pelas outras personagens⁴ como um guerreiro de insigne valor e filho de Zeus. Apenas Lico contesta a heroicidade e a paternidade do Alcida, baseando-se em três argumentos: uma divindade nunca teria relações com um humano (v. 149)⁵; duvida da força pujante de Héracles, assim como não o considera herói, porque combate contra animais ferozes com ajuda de armadilhas (vv. 150-155); não é um verdadeiro guerreiro, porque usa como meio de defesa um arco e não uma espada e um escudo⁶.

As restantes personagens, ao contrário de Lico, louvam o carácter do herói: Anfitrião recorda, no ἄγών contra Lico, que Héracles foi aliado dos deuses quando estes lutaram contra os gigantes:

Διὸς κεραυνὸν ἠρόμην τέθριππά τε
ἐν οἷς βεβηκὼς τοῖσι γῆς βλαστήμασιν
Γίγασι πλευροῖς πτήν' ἐναρμόσας βέλη
τὸν καλλίνικον μετὰ θεῶν ἐκώμασεν.⁷
(vv. 177-180)

³ Esta dupla natureza de Héracles levou alguns críticos a considerarem complexo o estudo da personagem enquanto protagonista de uma tragédia. Para Silk, "Heracles and Greek Tragedy", *Greece and Rome*, 32, n.1 (1985), 1-22, os problemas maiores que se colocam quando se analisa o comportamento do herói são a natureza heróica-divina e o facto de Héracles ser um herói particularmente solitário. Héracles não tem um lugar entre a sociedade humana ou divina, mas vive à margem de ambas.

⁴ Apesar de Héracles entrar em cena somente a partir do v. 523, é constantemente evocado pelas outras personagens.

⁵ Tal perspectiva volta a ser posta em causa no último episódio por Héracles.

⁶ Estes últimos dois pontos voltarão a ser referidos quando analisarmos o tópico: individualidade e colectividade.

⁷ 'Começarei por interrogar o raio e a quadriga de Zeus, da qual enviou as setas aladas que se cravaram nos flancos dos Gigantes nascidos da terra, glorioso triunfo que celebrou com os deuses.'

As aliteraões (v. 177: τέθριππά τε; v. 179: πλευροῖς πτήν') e o homeoptoto concorrem para engrandecer o louvor do Coro pelo regresso e a proveniência divina do herói (vv. 696-697) que proporcionou aos mortais uma vida mais tranquila, com a destruição dos monstros que povoavam a terra (vv. 699-700).

Nos vv. 821 ss., dá-se a transição de Héracles referido enquanto herói divino para uma humanização completa da sua personagem. O filho de Zeus, inicialmente exaltado, passa, no epílogo, a um mero mortal, filho de pais mortais. A queda do herói, com a morte dos filhos e da esposa, foi dupla: física e psicológica. No aspecto físico, verifica-se uma dupla destruição: a ruína do palácio com a queda do telhado, e o desmaio de Héracles provocado por Atena.

Sob o ponto de vista psicológico, Héracles é enlouquecido pelas divindades, comete os crimes hediondos, inconscientemente, e quase não consegue recuperar do desvario, de tal modo que precisa do auxílio de Teseu para se levantar. O esgotamento do herói é completo⁸.

Quando recupera a razão e toma conhecimento do seu crime, o Alcida renega a paternidade divina. Para ele o seu verdadeiro e assumido pai é Anfitrião. A tragédia termina com o declínio total do herói. O único modo de derrotá-lo foi através da loucura. Teseu condena o sofrimento exacerbado de Héracles, comparando-o a uma mulher que chora e se lamenta copiosamente pela sua ruína (vv. 1412-1417).

No último momento, quando Héracles decide abandonar Tebas, precisa de ajuda para se levantar, tal a dimensão da sua derrota. Como sugere Barlow: "The end of the play shows a transformation: not the glorious invincible hero, but a vulnerable human being struck down by madness. This is a disgraced and humiliated Heracles who is broken and dependent."⁹

1.2. Luz e Trevas

A tragédia desenrola-se sob a antinomia trevas/luz. No início da tragédia, momento mais lento¹⁰, o ambiente que envolve as personagens é de trevas: a família de

⁸ Como veremos em pormenor quando analisarmos as manifestações da loucura.

⁹ Barlow, xiv.

¹⁰ Tanto o início como o final da tragédia são momentos de grande densidade psicológica, que se traduz numa lenta progressão da acção: Anfitrião e Mégara esperam suplicantes ou pela morte inevitável ou pela salvação. O regresso de Héracles permite acelerar o ritmo da acção e há uma rápida sucessão de

Héracles foi condenada à morte. No prólogo, no primeiro episódio e no início do segundo, as personagens vivem numa atmosfera de agonia, entre a esperança e a descrença total no regresso do herói. Hades¹¹ é constantemente evocado como o lugar que retém o filho de Zeus. É, de facto, do Hades que Héracles sai em direcção a Tebas, para chegar à cidade de Creonte no momento exacto para salvar a sua família, e será para o Hades que o herói conduzirá a família, depois de enlouquecido.

Esta chegada representa um movimento das trevas para a luz, ainda que essa mudança seja por meros instantes e a luz seja aparente: Héracles aparece como salvador, contudo, com o desenvolvimento da acção, o herói deixa-se tomar pela fúria: mata, primeiro, Lico e os seus seguidores, e de seguida Mégara e os filhos. Entre os dois momentos de assassinio há apenas uma pausa com a entrada das divindades, Íris e Lissa.

Todo o momento em que é descrito o modo como Héracles mata os filhos e a esposa está igualmente associado às trevas. A luz regressa com o aparecimento de Teseu e a sua promessa de purificação do acto de Héracles, levando-o para Atenas.

1.3. Individualidade e Colectivismo

O tema individualidade em oposição ao colectivismo é frequente na tragédia e serve de mote para caracterizar Héracles, que é fundamentalmente um herói individual e solitário: λιπὼν δὲ Θήβας, οὗ κατωκίσθην ἐγώ, / Μεγάρων τε τήνδε πενθερούς (vv. 13-14)¹². Esta característica do herói é reforçada pelo género de armas que escolhe usar para se defender e atacar os inimigos. São elas, principalmente, o arco e as setas, mas também a clava. Estas permitem ao herói manter a sua segurança, não ficando dependente de ninguém numa batalha.

É precisamente na escolha do tipo de armas com que Héracles se defende que reside a crítica de Lico. Para o tirano, o Alcida é cobarde porque luta apenas contra animais e evita a refrega da batalha – a iteração de οὐδὲν (v. 157, v. 158, v. 160) e de εὐψυχίας (v. 157, v. 162), em lítotes, reforça esta ideia de falta de coragem que Lico pretende provar.

acontecimentos: morte de Lico, júbilo do Coro, entrada de Íris e Lissa, loucura de Héracles, chegada do Mensageiro que narra a morte de Mégara e dos filhos. No final da tragédia, a acção é novamente mais lenta: diálogo entre Héracles e Teseu. (vide M. S. Silk, “Herakles and Greek Tragedy”, 2)

¹¹ Ocorrências: vv. 22-25; vv. 44-46; vv. 145-146; vv. 296-297; vv. 426-434; vv. 490-495.

¹² ‘abandonou Tebas, onde eu me estabelecera, deixando Mégara e os seus sogros’.

ὁ δ' ἔσχε δόξαν οὐδὲν ὦν εὐψυχίας
 θηρῶν ἐν αἰχμῇ, τᾶλλα δ' οὐδὲν ἄλκιμος,
 ὃς οὔ ποτ' ἀσπίδ' ἔσχε πρὸς λαιᾶι χερσὶ
 οὐδ' ἦλθε λόγχης ἐγγὺς ἀλλὰ τόξ' ἔχων,
 κάκιστον ὄπλον, τῇ φυγῇ πρόχειρος ἦν.
 ἀνδρὸς δ' ἔλεγχος οὐχὶ τόξ' εὐψυχίας
 ἀλλ' ὃς μένων βλέπει τε κἀντιδέρεται
 δορὸς ταχεῖαν ἄλοκα τάξιν ἐμβεβώς.¹³
 (vv. 157-164)

Lico faz uma apologia do valor do hoplita porque este enfrenta directamente a refrega, manifestando a sua coragem. Anfitrião, pelo contrário, defende que é no arco que reside a salvação, visto que permite ao herói afastar-se do fragor da guerra, dando-lhe maior segurança. E aduz argumentos com que sustenta a sua tese: Hércules lutou ao lado dos deuses manuseando o arco para matar os gigantes; o arco permite salvaguardar a sua vida e a dos companheiros de guerra (vv. 195-201). Em relação ao hoplita, apresenta significativa vantagem, pois este é um escravo das suas próprias armas e depende sempre dos que estão com ele, sendo-lhe mais difícil evitar a morte se os que o rodeiam fugirem cobardemente (vv. 190-194). No entanto, como observa Carlos Ferreira, “Não deixa, por isso, de existir alguma ironia no facto de Anfitrião, o defensor da solidariedade e paradigma dos valores comunitários, rejeitar o escudo e os hoplitas e, por conseguinte, a comunidade como um todo, enquanto Lico, o usurpador, defende o hoplita e os valores que ele simboliza.”¹⁴

Também os trabalhos de Hércules representam a individualidade do herói porque os concluiu sozinho. Não deixa, contudo, de ser sarcástica a situação da personagem: apesar de lutar sozinho, dedicou-se sempre ao bem da humanidade (reduzida, em Eurípides, a Tebas e à Hélade), mas, quando a família mais precisou de ajuda, nenhum dos povos que por ele foram auxiliados lhe prestou apoio (vv. 217-226).

Por oposição a este individualismo, são representações da colectividade o Coro e Teseu. No párodo, os anciãos do Coro entram apoiando-se mutuamente. Caminham em grupo, ajudando-se e recordando os momentos em que combateram juntos (vv. 127-229). O valor que representava a colectividade, que se alia ao valor da amizade, tem

¹³ ‘ele apenas mostrou aparência de coragem na luta contra as feras, sem se distinguir minimamente nos restantes trabalhos; ele nunca transportou um escudo no braço esquerdo nem defrontou a lança, mas, tendo o arco e flechas, a mais fraca das armas, estava sempre prestes a fugir! A prova da coragem do guerreiro não está no arco; mas corajoso é aquele que, permanecendo de pé firme, aguarda, sem desviar os olhos, o campo em movimento das lanças, marchando ordenadamente com as suas tropas’.

¹⁴ Carlos Ferreira Santos, *Eurípides Hércules: Introdução, Tradução e Notas*, 36.

nestes versos o seu sentido. Os velhos companheiros de armas de Anfitrião aproximam-se do palácio de Héracles por amizade para com ele, pois o terem combatido juntos traduz-se agora nos laços fortes com que esse sentimento os une.

Teseu representa a expressão máxima da noção de colectividade. Tomando conhecimento do perigo em que a família de Héracles se encontrava, dirige-se a Tebas com um grupo de hoplitas atenienses para auxiliar o amigo (vv. 1164-1172). Este aspecto contrasta por completo com o que Anfitrião proclamou no Primeiro Episódio. Há, pois, uma nova mutação: do elogio do arco passa-se ao elogio da lança; do individualismo do arqueiro passamos para o colectivismo do hoplita. Héracles, que era a representação máxima desse individualismo, usou o arco e as flechas para matar a sua família; Teseu, por extensão o hoplita, consegue salvar o herói, dissuadindo-o de se suicidar.

1.4. Solidão e Amizade

A antítese solidão vs. amizade é um τόπος senão o mais importante, pelo menos dos essenciais para a compreensão da trama da tragédia. Permite constituir dois grupos de personagens: as que estão, de algum modo, isoladas, solitárias, e as que simbolizam a amizade. No primeiro grupo incluímos Anfitrião, Mégara e Héracles; no segundo, o Coro e Teseu.

Anfitrião e Mégara não vêm na amizade qualquer porto de abrigo que os possa salvar, estão completamente sós. Não podem contar com o auxílio mútuo porque Anfitrião não passa de um ancião sem forças, οὐδὲν ὄντα πλὴν γλώσσης ψόφον (v. 229)¹⁵, e Mégara é uma mulher, logo é um ser indefeso.

Héracles é protótipo do herói solitário que não tem um lugar estável – passa grande parte do seu tempo a deambular pelo orbe. Tendo como objectivo das suas deambulações o pacificar o mundo, Héracles estranha a ausência de amigos no momento da desgraça (v. 558), principalmente por tudo o que fez por Tebas: μάχας δὲ Μινυῶν ὅς ἔτλην ἀπέπτυσαν; (v. 560)¹⁶. É a revolta, resultante do abandono dos amigos (ou dos falsos amigos), que o leva a pensar numa vingança:

¹⁵ ‘nada mais sou do que um ruído de palavras!’

¹⁶ ‘E até as difíceis vitórias sobre os Mínios foram capazes de esquecer!’

ἐγὼ δέ, νῦν γάρ τῃς ἐμῆς ἔργον χερός,
 πρῶτον μὲν εἶμι καὶ κατασκάψω δόμους
 καινῶν τυράννων, κρᾶτα δ' ἀνόσιον τεμῶν
 ῥίψω κυνῶν ἔλκημα· Καδμείων δ' ὄσους
 κακοὺς ἐφηῦρον εὖ παθόντας ἐξ ἐμοῦ
 τῷ καλλινίκῳ τῷδ' ὅπλῳ χειρώσομαι,
 τοὺς δὲ πτερωτοῖς διαφορῶν τοξεύμασιν
 νεκρῶν ἅπαντ' Ἰσμηγὼν ἐμπλήσω φόνου,
 Δίρκης τε νᾶμα λευκὸν αἵμαχθήσεται.¹⁷
 (vv. 565-573)

Os advérbios (v. 565: νῦν; v. 566: πρῶτον) e a assonância em *e* (v. 565) denotam o desejo de vingança imediata que será num futuro breve (v. 566: εἶμι ... κατασκάψω; v. 568: ῥίψω; v. 570: χειρώσομαι; v. 572: ἐμπλήσω; v. 573: αἵμαχθήσεται) e que promete ser violenta (vv. 572-573).

Os vv. 562-582 têm merecido diversas críticas. Schmid¹⁸, por exemplo, considera excessiva a atitude do herói em querer vingar-se de todos os cidadãos que se recusaram a ajudar os Heraclidas. Bond entende que são justificadas as acções do protagonista¹⁹. Pela nossa parte, consideraríamos a posição do herói adequada, ao punir os ímpios, e mesmo ao usar como recurso a violência (característica que lhe é inerente), se essa violência não fosse levada ao extremo, manifestando-se no desejo de inundar o rio de cadáveres e de fazer jorrar da fonte sangue dos Tebanos²⁰. É neste ponto que entendemos o herói como efectivamente excessivo. Além disso, se esta fosse uma situação normal e aceitável, Anfítrio não teria apelado para a moderação do protagonista (v. 586: ἀλλὰ μὴ πείγῃς λίαν²¹; nem teria o cuidado de dissuadir o filho deste intento e muito menos o Alcida aceitaria o conselho paterno (vv. 606-609).

A força violenta – expressa nestes versos em assonâncias de oclusivas – que Héracles pretende usar será a mesma que utilizará para matar os filhos. Se no primeiro

¹⁷ ‘É que eu – pois agora chegou a vez de o meu braço actuar – antes de mais vou partir e vou devastar completamente o palácio desse novo soberano; e, depois de degolar a sua ímpia cabeça, lançá-la-ei como alimento aos cães! E aqueles Cadmeus que, tendo recebido de mim benefícios, eu considerar ingratos subjugá-los-ei com esta arma vencedora, e, trespassando os outros com as minhas flechas aladas, inundarei todo o Ismeno de cadáveres e ensanguentarei as lípidas águas de Dirce!’

¹⁸ *Apud* Bond, 206-207.

¹⁹ Bond, 206: “Heracles’ plans are reasonable by fifth-century, let alone heroic, standards.” O mesmo autor justifica esta ideia com o exemplo de Ulisses, no contexto do massacre dos pretendentes de Penélope: “There is a good precedent in the hanging of Odysseus’ faithless handmaidens (*Od.* 22, 465 ff), and such revenge conforms to the traditions of fifth-century στάσις: Platea, Corcyra, and Melos suffered similar massacres; the Athenian decree to kill all adult males in Mytilene was more brutal, since it was not selective (*Thuc.* 3. 36.2)”.

²⁰ Este episódio lembra a luta entre Aquiles e o rio Escamandro. A causa do confronto foi a intolerância do rio em não suportar mais o excesso do herói que estava a encher o caudal com cadáveres de guerreiros troianos (*vide* Homero, *Ilias* 21.214-221).

²¹ ‘Mas cautela com as precipitações!’

caso há quem possa considerá-la como não excessiva, no segundo exemplo é criticada, como veremos oportunamente.

1.5. Outras características na construção herói

Além dos tópicos que foram sendo apontados, há outros, de não menor importância, que caracterizam directamente Hércules: o amor filial e paternal, a excelência do herói que o torna famoso; ele é ainda visto como o pacificador do orbe, o salvador (chega ao palácio no momento crucial para salvar a família) e o civilizador (castiga os tiranos que não respeitam os deuses).

Quanto ao primeiro ponto, Anfitrião é a primeira personagem que salienta o amor de Hércules pela sua família, pois abandonou Tebas em direcção a Argos para oferecer os seus serviços a Euristeu em troca do regresso de Anfitrião, seu pai, à terra natal (vv. 18-20). A este altruísmo, que parece ser uma característica estruturante do herói, Anfitrião acrescenta, em alternativa, outras duas razões que terão levado Hércules a oferecer-se a Euristeu: ou foi obrigado por Hera ou pela força do Destino.

Ao anexar ao tópico da “devoção filial” outros dois motivos, Anfitrião alude, como indica Carlos Ferreira Santos, “à tradicional inimizade de Hera e ao terrível destino (vv. 20-21), motivos já associados em *Il.* 18.119, o que pode demonstrar que o motivo do auxílio a Anfitrião como único justificativo para a execução dos trabalhos não era um dos elementos mais difundidos do mito.”²² Não é explícita a intenção do autor dramático ao apresentar opções que validem a concretização dos trabalhos e, no decorrer da acção, não há uma concreta e definitiva resposta.

Esta é uma questão que persiste e parece que não há uma resposta plausível. Segundo Bond,

Of the explanations distinguished by Preller-Robert, 428 ff., (a) Euripides’s version here, perhaps invented to represent Heracles as a dutiful son, does not account for those labours which were not civilizing; (b) the story implied by Apollod. *Bibl.* 2. 4. 12 that the labours were expiation for Heracles’s killing of his children is clearly not relevant to *HF*; (c) Zeus’ oath, which established Eurystheus in power (*Il.* 19. 100 ff.) does not suffice to account for the labours and Heracles’ servitude; (d) the hope of immortality (*Theocr.* 24. 82) looks

²² Carlos Ferreira Santos, *Eurípides Hércules: Introdução, Tradução e Notas*, 24.

like a post-classical mystic interpretation, though Preller-Robert remark that several labours or deeds of Heracles imply the conquest of death: Cerberus, Alcestis, the Golden Apples, the marriage with Hebe.²³

A nosso ver, há três interpretações possíveis, que remetem para três pontos de vista diferentes:

1. Héracles procura Euristeu e oferece-se para libertar a humanidade dos medos que a perseguem, matando os monstros que assolavam a terra, para que, em troca, Anfitrião pudesse regressar a Argos (vv. 13-20).

2. Hera obriga Héracles, por meio de agulhões (não sabemos que género de agulhões eram esses), a submeter-se às ordens de Euristeu (vv. 20-21).

3. O Destino ditou que Héracles teria de realizar doze trabalhos por ordem de Euristeu (v. 21).

O primeiro ponto reforça a imagem de um herói de excelentes qualidades, que o Coro tanto exalta nos três primeiros estâsimos (vv. 348-435; vv. 639-700; vv. 735-814), e enquadra-se perfeitamente no objectivo das duas primeiras partes da tragédia: o de demonstrar que Héracles é o pacificador, o libertador, o protector e o civilizador que vem repor a ordem em Tebas. Já os outros dois pontos não têm qualquer relevância nessas duas primeiras partes da tragédia, uma vez que não há qualquer referência a uma ligação entre Hera e Héracles ou entre Destino e Héracles.

É na terceira e quarta partes que estes últimos aspectos ganham importância. Relativamente ao segundo ponto, em particular, no quinto episódio, na cena da loucura, Héracles recorda a ira de Hera que o persegue desde o dia em que nasceu (vv. 1262-1310; 1392-1393). O nome da deusa é constantemente evocado não só pelo herói como por Teseu (v. 1186). No v. 1127, Anfitrião acusa Hera de ter enlouquecido o Alcida, mas depois revela não ter tanta certeza na participação de alguma divindade no crime do filho (v. 1135). Note-se que Anfitrião tem, todavia, desconhecimento total do aparecimento das deusas Íris e Lissa sobre o telhado do palácio. Logo, ele desconhece a autoria divina da loucura do Alcida.

Sob o terceiro ponto de vista, as acções de Héracles são controladas pelo Destino. Esta é a perspectiva da divindade. Íris afirma que o Destino e Zeus não permitiam que ela e Hera causassem algum dano ao herói enquanto este não concluísse os trabalhos. No entanto, se foi autoria do Destino o cumprimento desses trabalhos,

²³ Bond, 68.

continuamos sem saber quais são os antecedentes que levaram o herói a assumir esse Destino. Poderá estar subjacente a ideia de que, se Héracles cumprisse os trabalhos, receberia como recompensa a imortalidade, embora a tal não haja qualquer alusão na tragédia.

Cada uma das perspectivas apresentadas conduz o leitor a uma interpretação diferente. Parece-nos que Eurípides tomou as diversas tradições mitológicas e lhes deu uma nova perspectiva. Para os homens são os deuses a causa de tanto sofrimento de Héracles. Os deuses remetem para a função do Destino. Maria de Fátima Sousa e Silva afirma que “A Eurípides pouco importa discernir a origem do sofrimento humano ou tentar explicá-la, para ele conta apenas que o homem sofre e por isso é digno de piedade.”²⁴

A problemática da função que os deuses²⁵ e o Destino desempenham na vida humana é frequente nas peças de Eurípides, em especial no *Heracles*. No que diz respeito ao Destino, Mégara sente que a τύχη obriga a sua família a morrer (vv. 282-283; vv. 309-311; vv. 456-457; vv. 480-482).

No jogo entre estas diferentes perspectivas, talvez possamos descortinar, a um tempo, a concepção que os Gregos tinham dos seus deuses, e a concepção dos sofistas. Como sugere Fritz Graf:

The Euripidean critique of myths about the gods begins with the same objection: the gods, as traditionally represented, are far too crassly anthropomorphic. This objection was not new. A century earlier, Xenophanes of Colophon had complained that Homer and Hesiod attributed to the gods “all that is shameful and disgraceful among men: they steal, commit adultery, and deceive one another” (DK 21 B 11; cf. chapter 8).²⁶

Ainda no âmbito do tópico sobre o afecto familiar, há que lembrar o discurso de Mégara no prólogo, quando ela, descrevendo uma situação da vida diária, recorda os laços fortes que unem os filhos ao pai: mal ouvem o som de abertura de uma porta ficam expectantes, por julgarem que é o pai que está a chegar (τῷ νέῳ δ' ἐσφαλμένοι /

²⁴ Maria de Fátima Sousa e Silva, *Crítica Literária na Comédia Grega: Género Dramático*, 227.

²⁵ Sobre este ponto, ver Capítulo I, alínea 1.2.

²⁶ Fritz Graf, *Greek Mythology: an Introduction*, trad. Thomas Marier (Baltimor, Londres: Johns Hopkins University Press, 1996), 169-170.

ζητοῦσι τὸν τεκόντ'· ἐγὼ δὲ διαφέρω / λόγοισι μυθεύουσα. θαυμάζων δ' ὅταν / πύλαι
ψοφῶσι, πᾶς ἀνίστησιν πόδα, / ὥς πρὸς πατρῶν προσπεσούμενοι γόνυ²⁷).

O afecto do Alcida pela família é uma característica fundamental na tragédia de Eurípidēs e não terá qualquer repercussão em Séneca. O discurso de Mégara, momento de elevado teor dramático, em que ela descreve as reacções dos filhos à ausência do Alcida, revela a estreita relação entre Héracles e os filhos e a união, muito próxima e afectiva, entre Héracles e Mégara²⁸. É o seu zelo pelos que lhe são próximos que leva o herói, antes de entregar Cérbero a Euristeu, a regressar a Tebas porque pressente que Anfitrião, Mégara e os filhos correm perigo (vv. 595-598).

Este sentimento que nutre pelos filhos leva-o a considerar que os trabalhos que conclui em nada se comparam ao de proteger os seus filhos:

χαιρόντων πόνοι·
μάτην γὰρ αὐτοῦς τῶνδε μᾶλλον ἦνυσα.
καὶ δεῖ μ' ὑπὲρ τῶνδ', εἴπερ οἶδ' ὑπὲρ πατρός,
θνήσκειν ἀμύνοντ'· ἢ τί φήσομεν καλὸν
ὔδραι μὲν ἐλθεῖν ἐς μάχην λείοντί τε
Εὐρυσθέως πομπαῖσι, τῶν δ' ἐμῶν τέκνων
οὐκ ἐκπονήσω θάνατον; οὐκ ἄρ' Ἑρακλῆς
ὁ καλλίνικος ὥς πάροιθε λέξομαι.²⁹
(vv. 575-582)

Nesta cena, o protagonista assume-se como o defensor da sua família. E a sua glória já não reside nos feitos passados, mas sim em manter a segurança dos seus – a iteração da preposição ὑπὲρ (v. 577), a estabelecer um paralelo entre os filhos e Héracles, intensifica a necessidade do herói em salvá-los. Esta é a mais dura prova que terá que enfrentar, mesmo que essa prova implique perder a vida³⁰. Reconhece a sua função comparando-se a um navio que transporta os pequenos barcos consigo, para protegê-los (vv. 631-633). O símile acentua a ironia trágica: a protecção que Héracles

²⁷ vv. 75-79: 'Enquanto, na sua ânsia juvenil, procuravam o seu progenitor, eu, contando-lhes histórias, iludia-os com palavras. Expectantes, quando a porta faz algum ruído, levantam-se como se aos pés do próprio pai se fossem prostrar.'

²⁸ Um outro exemplo que comprova este aspecto é apresentado no terceiro episódio, no momento de abertura, quando Mégara relembra o passado venturoso em que pai e mãe planearam a vida dos três filhos, oferecendo a cada um país para governarem e escolhendo-lhes, como esposas, princesas oriundas das três principais πόλεις.

²⁹ 'Esqueço os meus trabalhos! Foram pouca coisa quando comparados com as tarefas presentes! É meu dever defender estas crianças, ainda que à custa da minha vida, uma vez que elas estavam dispostas a morrer pelo pai! Será que me poderei vangloriar de ter combatido a hidra e o leão a pedido de Euristeu, se não afastar a ameaça de morte dos meus filhos? Jamais serei considerado Héracles, o vitorioso, tal como outrora!'

³⁰ Neste passo, momento de densidade patética, é expressiva a ironia trágica.

pretendia assegurar à família com a sua chegada, tal como um navio que protege os pequenos botes, acabou por revelar ser a sua ruína, uma vez que o herói é subjugado pela loucura divina³¹. O sofrimento que advém da morte dos filhos traduz-se num dos momentos mais intensos nesta tragédia e levou críticos, como André Rivier, a considerá-lo como: “du type de perfection qui met hors de pair *Hippolyte et Médée*.”³² O filicídio e o uxoricídio atingem, deste modo, a ἀκμή em termos de ironia trágica, principalmente porque Héracles não se considera culpado (v. 1310), mas toma o seu acto como involuntário, sabendo-se domado pelas Erínias (v. 1364).

1.6. Manifestação da loucura de Héracles

A loucura de Héracles é progressiva e tem lugar a partir da segunda parte. O tema³³ é apresentado pelas deusas Íris e Lissa. O diálogo entre elas permite dar uma primeira imagem da mutação do estado psicológico do protagonista, que começa a ter os primeiros sintomas de uma perturbação mental. Numa primeira parte, Lissa descreve a forma como vai provocar-lhe a loucura:

οὔτε πόντος οὔτω κύμασι στένων λάβρος
οὔτε γῆς σεισμὸς κεραυνοῦ τ' οἴστρος ὠδῖνας πνέων,
οἷ' ἐγὼ στάδια δραμοῦμαι στέρνον εἰς Ἡρακλέους·
καὶ καταρρήξω μέλαθρα καὶ δόμους ἐπεμβαλῶ,
τέκν' ἀποκτείνασα πρῶτον: ὁ δὲ κανὼν οὐκ εἴσεται
παῖδας οὓς ἔτικτεν ἐναίρων, πρὶν ἂν ἐμὰς λύσσας ἀφῇ.³⁴
(vv. 861-866)

³¹ Nos versos 1423-1424, o herói καλλίνικος volta a usar metáforas náuticas para representar a sua actual dependência relativamente a Teseu: ἡμεῖς δ' ἀναλώσαντες αἰσχύναις δόμον / Θησεῖ πανώλεις ἐψόμεσθ' ἐφορκίδες [‘E eu, tendo arruinado com actos desonrosos a minha casa, completamente destruído, seguirei Teseu, qual batel rebocado por uma nau.’]

³² André Rivier, *Essai sur le tragique d' Euripide*, 100.

³³ A questão da loucura de Héracles tem sido motivo de sucessivas discussões, levando, como indica Thalia Papadopoulou, *Heracles and Euripidean Tragedy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 3, a diversas e contraditórias conclusões: “the Euripidean Heracles has been viewed at one extreme as an essentially flawed figure and at the other as an idealized character.” De facto, há autores que consideram que a entrada de Héracles em cena indicia desde logo a sua loucura (como é o caso de Willamowitz). No entanto, pensamos ser objectivo do tragediógrafo o de representar em Héracles uma natureza por si própria excessiva: habituado a lutar contra monstros e contra homens cruéis, dissipa a violência do mundo usando os mesmos meios, isto é, por meio de uma força impetuosa.

³⁴ ‘Nem o mar impetuoso gemendo com as suas ondas, nem o tremor de terra ou a fúria do relâmpago, soprando agonias, serão tão violentos como a corrida que eu vou encetar contra o peito de Héracles! Destruirei o tecto e lançarei por terra a sua casa, depois de matar os seus filhos. Mas o assassino não saberá que está a matar os filhos que gerou, antes de se libertar dos meus furores.’

A actuação do δαίμων promete ser forte e destruidora tanto sob o ponto de vista físico como sob o psicológico. Os elementos da natureza evocados – a força do mar, o terramoto e a imagem da força arrasadora de um meteorito, acentuados pela iteração do advérbio de negação – demonstram a força violenta com que Lissa pretende atacar Héracles. A destruição da casa do herói será completa com a morte dos filhos³⁵ e com a queda do telhado³⁶.

De um futuro que está prestes a eclodir, Lissa passa para o presente: Héracles já é vítima dos seus aguilhões. São delineados os primeiros traços que caracterizam a loucura do herói:

ἦν ἰδοῦ· καὶ δὴ τινάσσει κρᾶτα βαλβίδων ἄπο
καὶ διαστρόφους ἐλίσσει σῖγα γοργωποὺς κόρας,
ἀμπνοᾷς δ' οὐ σωφρονίζει, ταῦρος ὧς ἐς ἐμβολήν,
δεινὰ μυκᾶται δέ. Κῆρας ἀνακαλῶ τὰς Ταρτάρου
τάχα σ' ἐγὼ μᾶλλον χορεύσω καὶ καταυλήσω φόβῳ.³⁷
(vv. 867-872)

Estes sintomas são apresentados por Lissa a Íris, ao Coro e aos espectadores (o estremecer da cabeça³⁸, a alteração de um olhar que indicia o começo da demência da personagem, a respiração desenfreada e semelhante à de um touro prestes a atacar alguém), sintomas cuja enumeração o Mensageiro completará quando entrar em cena³⁹. O Mensageiro recupera as falas de outras personagens que decorreram antes e durante o acto de loucura de Héracles, não só no diálogo entre Íris e Lissa (principalmente as do passo que acabámos de transcrever), mas também os lamentos de Anfitrião e do Coro.

De facto, o diálogo entre as deusas Íris e Lissa permitiu ao Coro e ao público tomar conhecimento, de modo preliminar, dos acontecimentos que decorrerão no quarto e quinto episódios. As deusas Hera e Íris servem-se da loucura para se vingarem de Héracles e o castigo consiste em matar os seus próprios filhos. Por sua vez, o Coro vai entoando um lamento à nova mudança da fortuna e, em simultâneo, imagina o herói numa dança frenética, qual bacante, com a diferença de que não está num ritual báquico.

³⁵ Destruição da casa sob o ponto de vista psicológico.

³⁶ Destruição física da casa.

³⁷ 'Prestem atenção! Eis que ele agita a cabeça no início da sua investida, em silêncio revira os olhos retorcidos e terrificantes, não controla a respiração, e, como um touro pronto para o assalto, muge perigosamente, invocando as Ceres do Tártaro, para que, de forma rápida e com ruidosa fúria, o acompanhem como os cães acampanham o caçador!'

³⁸ Segundo Bond, 292, τινάσσει κρᾶτα é, por si, um sinal de que a loucura está iminente.

³⁹ O Mensageiro entra no IV episódio. É representado por um dos servos de Héracles que narra, com uma certa extensão (cerca de 93 vv.), os últimos acontecimentos ocorridos num espaço extracénico, dentro do palácio. Todo o discurso desta personagem marca uma pausa no decorrer da acção.

A metáfora torna visível a imagem do estado psicológico do Alcida. Aos gemidos e frases soltas que Anfitrião vai proferindo dentro do palácio, o Coro responde com aquilo que supõe estar a acontecer: a perseguição e a morte das crianças.

O aparecimento do Mensageiro (vv. 910-1015) retoma os tópicos da demência e do filicídio. A personagem narra a morte de cada um dos filhos do protagonista e da sua mulher. É também por ele que sabemos que Anfitrião escapa ao massacre mercê da intervenção de Atena, que trava o Alcida com uma pedra, adormecendo-o. O discurso do Mensageiro termina com a queda física do herói, queda essa que se traduz na destruição da sua casa a nível físico⁴⁰, mas igualmente psicológico. Esta narrativa permite observar dois aspectos: uma nova descrição⁴¹ dos sintomas da loucura – a sua evolução e consequências – e a representação do lado mais humano da personagem, que acorda para uma realidade que o deixa vulnerável.

No que diz respeito ao primeiro ponto e primeiro estágio de loucura, os indícios são:

- uma súbita paragem e silêncio de Hércules, assim como a sua hesitação, contrastam com o olhar expectante dos que o circundam e esperam que o herói concretize o sacrifício (vv. 929-931);
- reviravolta do olhar (v. 932);
- os olhos injectados (v. 933);
- espuma que goteja da boca (v. 934);

⁴⁰ Esta ruína, também apontada por Lissa, é visualizada pelo Coro e por Anfitrião. Este acusa Palas Atena de ser a autora da queda do telhado. O Mensageiro também recupera a ideia da destruição do palácio. Segundo Bond, 320-321, o derrubar físico do palácio não deve ser considerado como da autoria de Hércules (o herói destrói apenas as portas quando persegue Mégara e o último filho); nem de Palas Atena, que lança uma pedra contra o peito do Alcida, adormecendo-o – o herói é projectado contra o pilar que já tinha caído quando o telhado desabara. O Mensageiro não alude ao terramoto que Lissa tinha prometido desencadear, devastando por completo toda a casa heraclida, não havendo uma correspondência directa entre os relatos das duas personagens. Acrescenta ainda o mesmo autor que todas estas micro-acções são sequenciais. Acontecem pela seguinte ordem e num curto espaço de tempo: derrubar das portas por Hércules; derrube do telhado, projecção de Hércules contra o pilar.

⁴¹ No que diz respeito à descrição que cada uma das personagens faz da loucura de Hércules, podemos distinguir três diferentes formas:

- vv. 867-874: descrição de fora para fora, mas com conhecimento pleno do que acontece dentro do palácio: o declínio da razão do herói é observado de cima do palácio por Lissa, que, estando no exterior, descreve a Íris aquilo que está a acontecer dentro da casa (no momento presente);
- vv. 886-909: descrição de fora para fora, mas sem conhecimento real do que se está a desenrolar dentro do palácio: o Coro sabe que Hércules vai enlouquecer e matar os filhos, mas não vê, simplesmente especula sobre o que poderá estar a decorrer dentro dos muros;
- vv. 922-1015: descrição de dentro para fora: o Mensageiro presenciou toda a cena, desde o momento em que Hércules fica transtornado. A enumeração das perturbações físicas aliadas ao comportamento do protagonista concorre para a isotopia da loucura. O discurso desta personagem é mais extenso do que o das anteriores e narra acontecimentos que decorreram momentos antes.

- riso histérico (v. 935).

Estas manifestações físicas, os sintomas que o Mensageiro apresenta, estão, de algum modo, em sintonia com as que Lissa delineou anteriormente e que vimos supra, complementando-se.

Numa primeira fase, Héracles dirige-se a Anfitrião e reconhece-o como pai. É a este que o herói conta o que pretende fazer antes de terminar o sacrifício, purificando-se da mancha do crime. Héracles quer vingar-se de Euristeu⁴², talvez por este ter sido o mandante de tão penosos trabalhos, pelo que começa a imaginar a sua viagem em direcção a Micenas, descrevendo as peripécias que visualiza na sua mente perturbada:

- sobe para um carro invisível (vv. 947-949);

- afirma que chegou junto de Niso, quando não abandonou o interior da sua casa. O percurso imaginário que fez até chegar à cidade concretizou-se num trajecto percorrido dentro do palácio (vv. 953-955);

- prepara um banquete inexistente (vv. 955-957);

- luta contra um adversário apenas visível para ele próprio e proclama-se vencedor de ninguém (vv. 959-963);

- a sua aproximação imaginária de Micenas (vv. 963 e ss.) representa a evolução do estágio de loucura: ele não reconhece Anfitrião (vv. 964-971), quando este lhe toca, e julga ver diante de si o pai de Euristeu (vv. 967-969). Este ponto permite a passagem da revelação da demência de Héracles para a narração da perseguição e morte dos seus filhos e de Mégara, julgando estar a arruinar a casa do seu inimigo ao matar os παῖδες deste.

Apenas Atena, segundo o Mensageiro, consegue parar Héracles:

ἀλλ' ἦλθεν εἰκὼν, ὡς ὁρᾶν ἐφαίνετο,
Παλλὰς, κραδαίνουσ' ἔγχος † ἐπὶ λόφῳ κέαρ †,
κᾶρριψε πέτρον στέρνον εἰς Ἡρακλέους,
ὃς νιν φόνου μαργῶντος ἔσχε κᾶς ὕπνον
καθῆκε· πῖτνει δ' ἐς πέδον πρὸς κίονα
νῶτον πατάξας, ὃς πεσήμασι στέγης
διχορραγῆς ἔκειτο κρηπίδων ἐπὶ.⁴³
(vv. 1002-1008)

⁴² Como diz Bond, 310, “Heracles suffers from megalomaniac delusions, that he can break down the walls of Mycenae (943-6)”.

⁴³ ‘Depois galopa para matar o velho. Mas eis que apareceu um fantasma, em que se reconhecia Palas, que, †com o seu coração salvífico †, brande a lança e contra o peito de Héracles atira uma pedra, que o afasta da sua loucura sanguinária e o lança num sono profundo. Ele cai por terra, batendo com o dorso numa coluna que, com o desabar do tecto, jazia partida em dois sobre a sua base.’

A intervenção das deusas nos momentos anterior e posterior à loucura de Héracles deixa algumas reservas relativamente ao protagonista. Se antes ele era considerado um herói de excelentes qualidades, agora são os seus defeitos que sobressaem: violência e imoderação. Estas características, que sempre foram apanágio da personagem, uma vez que teve de lutar contra monstros e contra seres humanos cruéis, e que não eram postas em causa por nenhuma das personagens da tragédia⁴⁴, são agora questionadas pelo facto de terem sido usadas para matar a família.

A dupla presença de divindades, em especial o aparecimento súbito de Atena, determina o excesso do protagonista, que vai além da própria vontade das deusas. A morte dos filhos tem efectivamente a autoria de Lissa, obrigada por Íris e Hera, mas o assassinio de Mégara tem um só autor, Héracles, que ainda prepara uma última ofensiva contra Anfitrião. Atena tem de intervir para pôr um freio ao herói, antes que ele cometa um acto ainda mais reprovável, e por isso o adormece.

O discurso do Mensageiro termina com uma última descrição do estado de Héracles: tendo ele adormecido, os servos e Anfitrião ataram-no a um pilar, para que ele, ao acordar, não continuasse a sua perseguição. O sono do herói caracteriza-se por um adormecimento perturbado, ὕπνον οὐκ εὐδαίμονα (v. 1013)⁴⁵.

O sono aparece em algumas das peças euripidianas como forma de esquecimento dos actos dos protagonistas, como acontece, por exemplo, em *Orestes*⁴⁶. Neste caso, o herói sofre de perturbações mais graves, em particular de amnésia, que decorrem da mutação entre um estado normal e um estado de demência. No *Heracles*, este tópico aparece quando Anfitrião entra em cena. Héracles está, por um lado, sob o domínio do sono calmo e profundo (vv. 1049-1051), mas, por outro, de um sono funesto (vv. 1061-1062).

O despertar do herói caracteriza-se por ser um acordar lento para a realidade que o circunda:

ἔπνους μὲν εἰμι καὶ δέδορχ' ἄπερ μὲ δεῖ,
αιθέρα τε καὶ γῆν τόξα θ' ἡλίου τάδε.
ὥς <δ> ἐν κλύδωνι καὶ φρενῶν ταραγμάτι

⁴⁴ Grande parte das personagens da tragédia (à excepção de Lico, Íris e, indirectamente, Hera) têm uma admiração especial por Héracles, motivada pelas suas façanhas, que tinham como finalidade o bem da humanidade e, em particular, da sua família.

⁴⁵ 'um sono que não é de felicidade'.

⁴⁶ Vide Eurípides, *Orestes*, 211-306.

πέπτωκα δεινῷ καὶ πνοᾷ θερμᾷς πνέω
μετάρσι, οὐ βέβαια πλευμόνων ἄπο.⁴⁷
(vv. 1089-1093)

O herói vai descrevendo o que vê. Sentem-se oscilações no seu campo de visão: do céu passa para a terra, voltando a olhar para o éter – Héracles procura reconhecer o espaço que o envolve. Num primeiro momento, o contacto com o mundo que o rodeia permite-lhe sentir que ainda respira, mas desconhece o lugar onde jaz, como também não se recorda do que lhe aconteceu. Tem apenas consciência de que sofreu uma alteração mental, da qual ainda sente vestígios no seu ânimo – esse conhecimento é expresso por recurso ao políptoto ἔπνους (v. 1089), πνοᾷς (v. 1092), πνέω (v. 1092), em consonância com πλευμόνων⁴⁸ (v. 1093).

O Alcida não entende porque está amarrado, tal como um barco (v. 1094), nem sequer consegue identificar os corpos que jazem à sua volta (vv. 1094-1097). Recordar-se de que já tinha abandonado o Hades, mas não consegue reconhecer o ambiente que o rodeia (vv. 1101-1105). A sensação de desorientação é completa, o que demonstra que a sua mente ainda não está totalmente liberta dos grilhões da loucura.

O processo de ἀναγνώρισις é lento e o herói precisa do auxílio de Anfitrião, única personagem que o Alcida reconhece, para lhe desvendar tudo o que se passou (vv. 1111-1112). Após ter descoberto a autoria do crime, Héracles vê, num primeiro momento, no suicídio a solução para enfrentar a mutação da fortuna (vv. 1146-1153) – atitude em que podemos encontrar eco no *Ajax* de Sófocles. A intenção de suicídio fica suspensa com a chegada de Teseu (vv. 1153-1154), mas logo é retomada quando os dois dialogam (vv. 1247-1310). Os argumentos de Héracles são:

- a) ele descende de um crime involuntário⁴⁹ – culpa hereditária (vv. 1258-1261);
- b) Hera persegue Héracles por ser descendente directo de Zeus, ainda que o herói considere como pai verdadeiro Anfitrião e negue ascendência divina (vv. 1262 ss.);
- c) filicídio e uxoricídio (vv. 1279-1280). Héracles sente que este crime foi o último trabalho e o mais penoso de todos;

⁴⁷ ‘Ainda estou vivo e vejo como deve ser o céu, a terra e estes raios de sol! Senti-me como arrastado por uma vaga, dominado por uma terrível inquietação de espírito, e dos meus pulmões sai uma respiração ardente e ofegante, a intervalos regulares.’

⁴⁸ Esta forma aparece a par de πνεύμων.

⁴⁹ Há nestes versos uma repercussão do que Anfitrião disse no Prólogo (vv. 16-17) e o Coro volta a lembrar, aludindo, talvez, ao crime de Héracles como expiação de um outro mais antigo (vv. 1078-1080): Anfitrião tinha matado involuntariamente Eléctrion, pai de Alcmena.

d) não pode habitar lugar algum, nem Tebas, nem Argos, não poderá entrar em santuários ou festejar com amigos (vv. 1281-1290). O seu discurso entra no domínio da hipérbole ao considerar que a Terra não lhe permitirá que a profane ao pisar o chão, nem os mares ou os rios jamais o deixarão navegar nas suas águas (vv. 1295-1298).

No entanto, porque encontra em Teseu um abrigo e a promessa de integração em Atenas, opta por viver à margem do sofrimento, tomando o suicídio como atitude própria de um covarde (vv. 1347-1351). A diferença entre o Ájax de Sófocles e o Héracles de Eurípides é abismal. A concepção de vergonha (αἰδώς) está presente nos dois casos, mas a forma como cada um resolve esse problema é diferente. Para Ájax o seu acto é imperdoável e resta-lhe apenas morrer para apagar a sua vergonha (o código de honra, que lembra os Poemas Homéricos, é marcante nesta personagem). Para Héracles seria motivo de αἰδώς se optasse pelo suicídio, uma vez que é o herói de gloriosos feitos.

Quanto às suas armas, que foram usadas para matar a família, Héracles questiona se deve abandoná-las ou mantê-las (vv. 1378 ss.). Para Papadopoulou, “they are the symbols of his violence, which can be beneficent as well as catastrophic. Deciding to keep them is a recognition and a reminder of the ambivalence of his heroism.”⁵⁰ Mas, mais do que isso, as armas representam para o herói uma forma de proteger a cidade que o acolhe e, em simultâneo, revelam que, mesmo integrado numa sociedade que preza o colectivismo, o Alcida mantém a sua individualidade.

1.7. ἀρετή⁵¹ e βία, Lico e Héracles: pontos semelhantes entre um tirano e o herói

O comportamento de Héracles ao longo da tragédia deixa algumas reservas no que diz respeito ao seu carácter. Essas questões levantam-se no contexto da loucura do Alcida e consequente morte da sua família. A forma como os filhos e Mégara morrem permite estabelecer pontos de contacto com a morte de Lico. A violência que o herói usa para matar os ímpios é a mesma que utilizou para com os filhos e a mulher, de modo que essa força violenta parece ser apanágio do herói.

⁵⁰ Thalia Papadopoulou, “Herakles and Hercules: The Hero’s Ambivalence in Euripides and Seneca”, *Mnemosyne* 57, (2004), 267.

⁵¹ No que diz respeito à ἀρετή do herói, este tema foi sendo sublinhado ao longo da caracterização da personagem, pelo que se tornava repetitivo focarmos este aspecto uma vez mais. Importa reter é que, a par desta ἀρετή, coexiste uma βία.

É precisamente devido a este último acto que a força e heroicidade de Héracles pode ser posta em causa. Barlow explica:

Heracles's life before the madness has been taken up with violent deeds: against the Giants (177ff.), against the Centaurs (181), against the Minyans (220ff.), against the monsters while on his labours (the Lion, the Centaurs, the Stag, the Horses of Diomedes, Cynus the robber, the Dragon, the Amazons, the Hydra) and finally against Lycus. Over all these he triumphed with his weapons, the club and the bow. Physical violence is a way of life to him, so when the gods come to destroy him by madness, they are able to do so through patterns of behaviour which are already characteristic of him.⁵²

Esta bipolaridade, manifestada na sua virtuosidade vs. a forma cruel com que resolve as situações, leva-nos a estabelecer uma comparação entre Lico e Héracles⁵³. Em primeiro lugar, ambas as personagens ousam violar o direito dos suplicantes, por duas vezes: Lico, no primeiro confronto com Anfitrião (vv. 240-246), pretende sacrificar os suplicantes junto do templo de Zeus, queimando-os vivos. No terceiro episódio, Lico regressa à cena a reclamar a vida de Anfitrião, Mégara e filhos. À informação de Anfitrião de que Mégara poderia estar dentro do palácio, junto do altar sagrado, Lico reclama a sua presença e, como Anfitrião se recusasse a trazê-la, invade o palácio para de lá a arrebatá-la juntamente com os filhos (vv. 712-724).

Héracles, por seu turno, acorrentado pela loucura, não reconhece o pai que, suplicante, lhe agarra a mão, ao ver que o filho estava a delirar. Anfitrião é repellido, porque é confundido com o pai de Euristeu, e o Alcida prepara-se para matar o primeiro filho (vv. 967-971). Depois de morta a primeira criança, vai ao encontro da segunda que se refugiara junto da base do altar. O filho dirige-se para junto do pai, como suplicante: ajoelha-se e toca-lhe no pescoço e no queixo com as mãos (984-994), mas é morto pela mão paterna que não o reconhece. Em síntese, Héracles acaba por consumir o que Lico não conseguiu: matar Mégara e os filhos⁵⁴.

Em segundo lugar, Lico e Héracles atacam pessoas indefesas: o primeiro porque teme que a família de Héracles se vingue do seu crime; o segundo porque pensava que estava a atacar o pai, a mulher e filhos de Euristeu⁵⁵. Num terceiro aspecto, a violência

⁵² Barlow, 9-10.

⁵³ Nesta comparação servimo-nos do artigo de Thalia Papadopoulou, "Herakles and Hercules: The Hero's Ambivalence in Euripides and Seneca", 257-283.

⁵⁴ Anfitrião escapa por intervenção divina.

⁵⁵ Há um erro de avaliação, suscitado pelos deuses.

com que Lico se expressa, para manifestar o seu desejo de queimar viva a família de Hércules, é a mesma de que o Alcida usa quando diz pretender destruir todo o palácio de Lico e matá-lo cruelmente (*vide* vv. 247-251, comparando-os com os vv. 568-573). Este carácter impulsivo que caracteriza ambas as personagens contrasta com a tranquilidade e sensatez de Anfitrião (vv. 585-586; vv. 707-709).

Num quarto aspecto, observamos que o imaginário sacrificial é semelhante. Há um paralelismo macabro entre o que Lico pretendia e o que Hércules realiza. Este paralelismo é notório nas falas de Mégara e do Mensageiro: Mégara usa fórmulas próprias de um sacrifício para descrever as intenções de Lico. Escolhe palavras como: ἱερεὺς (sacerdote); σφαγεύς (sacrifício de animais); θύματα (sacrifício de vítimas) – vv. 451-453. O Mensageiro, quando descreve o crime de Hércules, dando uma imagem de um sacrifício, usa uma linguagem semelhante à de Mégara: θῦμα e ἐπισφάζων (vv. 994-995).

2. Caracterização de Hércules na tragédia de Séneca

Hércules é, em Séneca, o centro para o qual tudo converge. Apesar de entrar em cena apenas no Acto III, todas as falas das personagens, diálogos e odes o focam como protagonista. Podemos mesmo afirmar que a personagem nos vai sendo apresentada sob os vários pontos de vista: de Juno, do Coro, de Anfitrião, de Mégara, de Lico e de Teseu, a par daquilo que o próprio herói diz sobre si mesmo, completando-se assim um retrato múltimodo que revela o modo como é interpretado o valor do Alcida⁵⁶.

Séneca caracteriza o herói por meio de antíteses: pelo duplo nascimento; pela *uirtus* e pelo *uitium*; pelo modo civilizador e pelo selvagem. Além destes aspectos, o Alcida é representado metonimicamente como a vida (o salvador, a ‘luz’) e a morte (o que destrói, as ‘trevas’). Se estes binómios permitem pontos de contacto com o seu modelo, Eurípides, o objectivo de Séneca é, contudo, outro: analisar os *affectus* do protagonista, tomando-o como exemplo de personagem não-estóica. Assim, por exemplo, o tópico da amizade que encontramos bem delineado em Eurípides, desde a

⁵⁶ Em Eurípides, este movimento centrípeto não é tão marcado. No diálogo entre as personagens há igualmente várias referências ao herói, contudo não se centram exclusivamente no protagonista. Há menos monólogos e mais acção.

primeira cena até ao terminar da acção dramática, é omitido por completo. No caso de Hércules, o filósofo concentrou boa parte da sua análise numa característica física do Alcida, sendo a mais proeminente e que melhor define o herói, a força⁵⁷ física. Este é um elemento imprescindível para a compreensão da personagem, uma vez que representa, para Séneca, um “sintoma” daquilo que Hércules é, e que vai revelando no decorrer da acção: um carácter *superbus*, *impius*, sendo o sustentáculo dos seus excessos e da sua desmedida confiança.

Esta força permite às personagens reconhecerem-no: *agnosco toros / umerosque et alto nobilem trunco manum* (vv. 624-625). Neste passo, há uma gradação que parte do geral para o particular e que revela que Anfitrião focou o seu campo de visão nos braços e nas mãos. Foi este o primeiro impacte visual que levou ao reconhecimento da chegada do filho⁵⁸. Este centrar do campo de visão numa característica específica do corpo prova que o aspecto que melhor define Hércules é a sua força. É nela e por ela que reage às situações.

Neste sentido, há que notar que a palavra que é sucessivamente evocada pelas personagens para representar esta característica de Hércules é *manus*⁵⁹, significando, por metonímia, o poder mas, particularmente, a força. Assim, tendo como ponto de partida para a análise do protagonista este elemento que, na concepção estóica, é um indiferente, uma vez que pode ser usada para o bem ou para o mal, procuraremos ver como todos os outros elementos supramencionados se conjugam.

Ao contrário do que fizemos para *Heracles*, não vamos estruturar esta alínea em tópicos, mas analisá-los num todo porque, em *Hercules Furens*, todas as características que revelam os *affectus* do protagonista se ligam de forma a conduzi-lo inevitavelmente ao *furor* e, conseqüentemente, ao *scelus*. Shelton diz: “Hercules’ madness is the dramatic center of this play, and Seneca’s intention is to explore the cause and the

⁵⁷ Esta força é entendida como uma *uirtus* por uma boa parte das personagens (Hércules, mas também Anfitrião e Mégara), enquanto para outras representa o lado excessivo do herói (Juno, Lico).

⁵⁸ Já a forma como Hércules é reconhecido quando se aproxima do palácio é diferente; parece ser um processo natural e gradual. Mégara e Anfitrião reconhecem o herói quando ele se dirige ao palácio – não há qualquer referência ao seu aspecto físico (vv. 515-519).

⁵⁹ A semântica da mão para identificar o protagonista não é tão recorrente na tragédia de Eurípides. A palavra *χείρ* ocorre quinze vezes, representando ou a força do Alcida (v. 397; v. 404), ou a justiça (castiga os tiranos; v. 565), ou a protecção (v. 435; v. 631), ou a vingança (v. 938), ou a impiedade/crime (v. 964; v. 968; v. 1145; v. 1199; v. 1208), ou a salvação/ apoio (Teseu pede ao herói que lhe estenda a mão para poder ser auxiliado; v. 1398; v. 1402) ou a purificação (v. 940; v. 1324). Em Séneca, o número de ocorrências é maior, tendo o sentido de força/ poder: v. 58; v. 114; v. 122; v. 221; v. 247; v. 272; v. 279; v. 442; v. 469; v. 528; v. 566; v. 614; v. 625; v. 807; v. 882; v. 914; v. 919; v. 998; v. 1034; v. 1040; v. 1044; v. 1098; v. 1103; v. 1192; v. 1193; v. 1196; v. 1211; v. 1244; v. 1260; v. 1297; v. 1319; v. 1328.

development of the madness.”⁶⁰ Será neste sentido que desenvolveremos o estudo da personagem, partindo de uma hetero e auto-caracterização e das manifestações do protagonista perante as adversidades.

Da fala de Juno sobressai a *indomita uirtus* (v. 39) de Hércules que venceu todos os obstáculos que a natureza gerou na terra, no mar e no ar: *quidquid horridum tellus creat / inimica, quidquid pontus aut aer tulit / terribile dirum pestilens atrox ferum, / fractum atque domitum est* (vv. 30-33). A iteração de *quidquid* (vv. 30-31), que generaliza tudo o que Hércules conseguiu domar, o assíndeto (cf. v. 32) que acentua a acumulação de adjetivos, numa esfera de horror e atrocidade, reiteram, por um lado, o ódio de Juno (v. 35) – Hércules dominou tudo –, por outro, sublinham a força descomunal do herói e a sua arrogância⁶¹, visto que, segundo Juno, *iraque nostra fruitur; in laudes suas / mea uertit odia* (vv. 34-35). A estrutura quiástica vem reforçar a ideia do fracasso total dos objectivos da divindade face a um espírito indomável. Não há nada que consiga controlar Hércules e pôr-lhe um freio, pois nada parece saciá-lo. Pelo contrário, aceita todos os labores que Juno lhe envia: *laetus imperia excipit* (v. 42). Além disso, os monstros que temeu no início, em particular a Hidra de Lerna e o Leão de Nemea, são transportados por ele como armas de defesa (vv. 44-46): fez da pele do leão o seu escudo e embebeu as suas setas com o veneno da serpente⁶². Devido ao sucesso motivado pelas consecutivas vitórias, Hércules é conhecido por todo o orbe e considerado como um deus: *qua Sol reducens quaque deponens diem / binos propinqua tinguít Aethiopas face, / indomita uirtus colitur et toto deus / narratur orbe* (vv. 37-40)

Para Fitch, a *indomita uirtus* “may suggest that Hercules is not only spoken as a god (*narrator* below) but worshipped as one.”⁶³ Segundo este autor, a palavra *uirtus* é por si um argumento que mostra que Hércules foi deificado. Esta divinização pode representar, para Juno, um modo de excesso, visto que o herói é um mortal, mas, por

⁶⁰ Jo-Ann Shelton, “Seneca’s *Hercules Furens*: Theme, Structure and Style”, *Hypomnemata*, 50, 28.

⁶¹ Shelton, na n. 47 do artigo “Seneca’s *Hercules Furens*: Theme, Structure and Style”, *Hypomnemata*, 50, diz que as palavras de Juno revelam elementos estoicos: *laetus imperia excipit* (v. 42). Parece não haver, contudo, qualquer referência à impassibilidade estoica de aceitar com alegria o que o *Fatum* lhe reserva, uma vez que a deusa diz de seguida: *quae fera tyranni iura uiolento queant / nocere iuueni?* (vv. 43-44) – esta ideia está ainda presente nos versos anteriores: *superat et crescit malis / iraque nostra fruitur; in laudes suas / mea uertit odia* (vv. 33-35). A indiferença de um estóico manifesta-se pela ausência de dor ou de prazer em tudo o que o Destino lhe reserva. A suprema felicidade está em viver segundo o Bem (*vide* Séneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 71.5 ss.) e parece não ser esta a ideia que a personagem Juno quer transmitir. Pelo contrário, vemos que, quando Hércules entra em cena, revela um certo comprazimento em executar as tarefas impostas, ansiando por mais.

⁶² Fitch (1), 133, considera que a sinédoque “vem armado com o leão e a hidra” pretende revelar que as características desses monstros não morreram, mas coabitam no herói.

⁶³ Fitch (1), 133.

outro, aludir ao esperado futuro de Hércules, o de ascender às moradas divinas, como ela própria admite: *pariterque natus astra promissa occupet, / in cuius ortus mundus impendit diem / tardusque Eoo Phoebus effulsit mari / retinere mersum iussus Oceano iubar* (vv. 23-26). Depois de uma anterior enumeração dos vários filhos e amadas que Júpiter teve e que ascenderam aos astros (cf. vv. 6-21), a referência a Hércules e aos *astra promissa* provam que será essa a próxima etapa do herói⁶⁴. A perseguição de Juno é uma tentativa de evitar que também o protagonista venha a morar com os sempiternos.

Analisando as palavras de Juno, deduz-se que, em Hércules, existe uma *uirtus*, que advém da vontade do herói em destruir tudo o que de monstruoso e terrível a terra possui, fazendo um bom uso da força que ele detém, a par de características de excesso e erro claramente delineadas: ele é megalómano (v. 46: *nec satis terrae patent*), arrogante (v. 58: *superbifica* – o adjectivo composto por *superbus* e *facio* intensifica o sentido de ‘soberbo’ que a forma simples já comporta, acentuando a ideia de que a força de Hércules inspira orgulho) e violento (vv. 43-44: *uiolento ... iuueni*) – o próprio vestuário de Hércules contribui para dar a imagem de um ser bárbaro (vv. 45-46: *armatus uenit leone et hydra*). Como diz Littlewood, “The lion-skin is one of Hercules’ most distinctive features and this savage lion symbolizes Hercules himself”⁶⁵.

A violência de Hércules depreende-se também de algumas formas do participio e de verbos: *domitus* (cf. v. 51), participio perfeito de *domo*, implica o uso de força na acção de subjugar; *iactans* (cf. v. 51), participio presente de *iacto*, demonstra a arrogância do herói em ter derrotado Plutão, e revela o perigo iminente de que, uma vez vencidos os *spolia fraterna* (vv. 51-52), Hércules ambicione conquistar os do pai (v. 51); *ruptus* (cf. v. 57), participio perfeito de *rumpo*, acentua a ideia de força violenta no acto de ‘romper’, ‘quebrar’ o lugar onde se encerram as sombras. Juno recorda a excessiva confiança que Hércules tem no seu poder: *robore experto tumet* (v. 68) – a forma verbal no presente do indicativo, sublinhada pela metáfora (*robur* – representa a força, a rigidez do herói), sugere a imoderação do protagonista. Com estas características que foi delineando em Hércules, Juno pretende provar que o herói é um

⁶⁴ De notar o paralelismo entre o nascimento dos gémeos Castor e Pólux (que resultam da união de Júpiter e Leda e desta com Tíndaro, numa mesma noite), para cuja concepção a terra se imobilizou, e o de Hércules, para cuja concepção foram necessárias vinte e quatro horas. No primeiro caso, os gémeos já obtiveram a morada celeste, para Hércules há a promessa de a vir obter.

⁶⁵ Cedric A. J. Littlewood, *Self-Representation and Illusion in Senecan Tragedy* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 113.

monstro. Nesse sentido, diz a deusa: *quaeris Alcidae parem? / nemo est nisi ipse* (vv. 84-85).

A par da crítica de Juno vem a perspectiva do Coro que não é mais positiva. Os adjetivos e substantivos que usa para qualificar e caracterizar a personagem são indicadores disso: *pectore forti* (v. 186), *uiribus* (v. 591), *audax* (v. 772). Nestes exemplos, são visíveis um conjunto de traços que demonstram que Hércules está afastado do ideal do *sapiens*. Ao mostrar que o protagonista é excessivo, dominado por paixões, o Coro deixa implícito que a sua queda será inevitável (por exemplo, vv. 192-196; v. 201; vv. 588-589).

Na Ode III, depois de descrever a turba que desce aos Infernos e de comentar a inevitabilidade da morte, segue-se um hino (vv. 875-892), de louvor ao herói vencedor, que antecede o momento da loucura, tal como em Eurípides (vv. 763-814). Para Shelton, “the chorus for the first time claims that Hercules has brought peace to the world by descending to the Underworld, although we soon find that he has created disorder and must pay for it. Their expression of joy here creates a false mood of relief before the horror and despair of the rest of the play.” É patente a ironia trágica, que, em termos estoicos, se traduz num *error* de avaliação da parte do Coro, já que Hércules não é a ‘luz’ salvadora, mas sim as ‘trevas’ destruidoras.

Já a perspectiva de Anfitrião difere da de Juno e do Coro. Não contesta o valor de Hércules, reconhecendo a *uirtus* do filho na força física. Esta revelara-se ainda Hércules não tinha discernimento (vv. 215 ss.)⁶⁶. Para Anfitrião, o filho é o libertador da raça humana por ter dominado todos os monstros, e a ausência do Alcida resultou no domínio do *scelus* que levou a uma mudança na ordem natural das coisas (vv. 251-252). No entanto, Anfitrião acredita no regresso do filho e a enumeração dos trabalhos⁶⁷ de

⁶⁶ Na perspectiva de Segurado e Campos, a *uirtus* de Hércules é essencialmente física, e compara o herói a Lico. Também o tirano considera ter uma (*clara*) *uirtus*, que se baseia principalmente no poder da força – foi por meio dela e com a ajuda de armas que conseguiu vencer Tebas, e manter o poder: “sente prazer na violência; é indiferente à justiça ou injustiça com que se emprega a força”, diz José António Segurado e Campos, “Sêneca e Hércules: Observações sobre o *Hercules Furens*”, *Euphrosyne* 8 (1977), 165.

⁶⁷ A identificação dos doze trabalhos é diferente nas duas tragédias. Eurípides omite a caça ao Javali de Erimanto, os pássaros de Estinfália, os estábulos de Augeu e o touro de Creta. Esta diferença deve-se aos objectivos que norteiam cada um dos tragediógrafos: em *Heracles*, o Coro dá uma imagem do herói enquanto civilizador e pacificador que procura auxiliar os humanos, contrastando, no final da tragédia, com a posição dos deuses que não demonstram qualquer consideração pelos homens. Em *Hercules Furens*, o propósito do autor prende-se com a valorização da força que o protagonista possui, sendo uma forma de demonstrar que nada impede Hércules de sair do mundo inferior, antes representará mais uma vitória para ele (v. 278). Vemos que filósofo não se limitou a uma *imitatio*. Ao escolher outros trabalhos, Sêneca distancia-se claramente do seu modelo.

Hércules serve de *exemplum*⁶⁸ de tudo o que o Alcida já conseguiu superar, justificando a esperança de que o protagonista encontrará uma via para sair do mundo inferior (vv. 275-278). Infere-se ainda das falas de Anfitrião que Hércules ou é um ser divino ou tornar-se-á um deus, visto que Tebas é conhecida por ter gerado e criado muitos deuses (vv. 265-267).

Há, contudo, no discurso e no diálogo de Anfitrião com as outras personagens elementos subtis que permitem identificar em Hércules uma natureza indomável, que não descansa mas antes percorre o mundo⁶⁹ ou em contínua labuta (vv. 209-215), ou a *seruire* (v. 273; derivado da palavra *seruus*, a forma verbal significa ‘ser escravo’), denotando a satisfação do protagonista em cumprir as tarefas que lhe são impostas e que têm implicações psicológicas: a audácia, a megalomania, a arrogância e a crueldade, que foram já apresentadas por Juno e pelo Coro. A *audacia* do Alcida é evidente na descrição que Anfitrião faz de um dos trabalhos que o herói concluiu (vv. 247-248: *nec ad omne clarum facinus audaces manus / stabuli fugauit turpis Augei labor*), e quando Anfitrião comenta com Mégara: *aderit profecto, qualis ex omni solet / labore, maior* (vv. 312-314).

No ponto de vista de Segurado e Campos, a forma adjectiva no comparativo tem três interpretações possíveis: Hércules vem *maior* porque venceu mais uma tarefa, vem mais forte; regressa *maior* porque traz consigo mais despojos das suas guerras – a forma adjectiva está conotada com a ambição de mais poder; chega *maior* porque mais arrogante. O mesmo autor conclui, “O que *maior*, sem sombra de dúvida, não implica é qualquer progresso de ordem moral.”⁷⁰ Não há uma única alusão ao carácter psicológico do Alcida, num ponto de vista positivo, mas apenas a características negativas que têm como causa o uso desmesurado que o herói faz da sua força.

⁶⁸ Séneca socorre-se com frequência de *exempla* para ilustrar uma ideia: por exemplo, Juno enumera, no início do solilóquio, as *paelices* que ascenderam aos astros para revelar que Alcmena e o filho poderão vir igualmente a conquistá-los (vv. 6-26); Mégara descreve o destino dos tiranos que governaram Tebas, ameaçando ser esse o *fatum* de Lico (vv. 384-396); Anfitrião tenta provar que Hércules é um deus, dando como exemplo o nascimento e a vida de Apolo e de Baco (vv. 449-476); o Coro recorda a história de Orfeu e Eurídice para demonstrar que o regresso do Alcida trará consequências.

⁶⁹ Para Séneca, quando alguém passa uma boa parte da vida a deambular, revela instabilidade e doença da alma, porque foge aos problemas e a si próprio. A capacidade do homem de permanecer estável demonstra que consegue viver consigo (Séneca, *Ad Lucilium Epistolae Morales*, 2).

⁷⁰ José António Segurado e Campos, “Séneca e Hércules: Observações sobre o *Hercules Furens*”, *Euphrosyne*, 8 (1977), n. 56 (166).

Mégara reconhece o valor de Hércules: *pectore impulsus tuo / huc mons et illuc cessit, et rupto aggere / noua cucurrit Thessalus torrens uia* (vv. 286-288); *maximae uirtutes* (cf. v. 325); *Virtutis est domare quae cuncti pauent* (v. 435). Em todos estes exemplos, a *uirtus* do Alcida é predominantemente física, sendo possível encontrar associados à expressão desse valor exemplos que provam que Hércules se deixou corromper pelo poder da sua força:

- *dispulsas manu / abrumpe tenebras* (vv. 279-280);
- *nulla si retro uia / iterque clausum est, orbe diducto redi* (vv. 280-281);
- *et quidquid atra nocte possessum latet / emitte tecum* (vv. 282-283);
- *erumpe rerum terminos tecum efferens, / et quidquid auida tot per annorum gradus / abscondit aetas redde, et oblitos sui / lucisque pauidos ante te populos age*. (vv. 290-293);
- *indigna te sunt spolia, si tantum refers / quantum imperatum est* (vv. 294-295).

A força impetuosa que Hércules poderá usar para sair dos Infernos é bem visível nos exemplos citados. Esta violência é intensificada pelo vocabulário conotado com as trevas: *dispulsae ... tenebrae* (vv. 279-280), *atra nox* (v. 282; o pleonasma permite reforçar a descrição do *locus horrendus*), *obliti pauidi populi* (vv. 292-293). Algumas formas verbais no imperativo são igualmente sugestivas, pois permitem demonstrar a brutalidade do Alcida: *abrumpe* (v. 280), *erumpe* (v. 290) – note-se a *uariatio* a acentuar a força do herói –, intensificadas pelo participio *diductus* (v. 281: *orbe*) e pela iteração do pronome pessoal com a preposição posposta *tecum* (v. 283; v. 290).

Lico contesta o valor de Hércules, e boa parte do seu discurso é uma alusão à servidão do herói. O tópico pretende servir de modelo para persuadir Mégara a ser igualmente escrava e a submeter-se à vontade dos soberanos (vv. 397-398); mas, em simultâneo, enumera uma crítica por Mégara preferir um *famulus* a alguém que possui o *sceptrum* (cf. v. 430).

Ao contrário de Mégara e de Anfitrião, o tirano não vê em qualquer acção do Alcida uma demonstração da sua *uirtus*: pelo contrário, põe em causa a heroicidade de Hércules uma vez que a virtude não está em matar feras e monstros (v. 434), e parece não ficar persuadido pelos argumentos de Mégara (v. 423: *Inferna tetigit, posset ut*

supera assequi; v. 437: *Non est ad astra mollis e terris uia*), dado que lhe pergunta: *Quo patre genitus caelitum sperat domos?* (v. 438)

Nem quando Anfitrião lembra a ascendência divina do filho, resumindo os seus feitos, recordando que lutou ao lado de deuses (vv. 444-446) e que Juno o perseguiu sempre (vv. 445-446), Lico lhe reconhece o valor. Pelo contrário, deixa subjacente que todo o bem que Hércules faz à humanidade foi sempre por ordem de Juno ou de Euristeu. Quando age por si, o herói revela o seu lado cruel:

*Hoc Euryti fatetur euersi domus
Pecorumque ritu uirginum oppressi greges.
Hoc nulla Iuno, nullus Eurystheus iubet:
Ipsius haec sunt opera.*⁷¹
(vv. 477-480)

Segurado e Campos vê nestes versos uma prova de que Hércules está desprovido de *ratio*, deixando evidente um carácter implacável, e que, às acusações de Lico, Anfitrião responde com argumentos muito frágeis. O autor sugere,

Anfitrião apenas consegue retorquir: *post multa uirtus opera laxari solet* [v. 476], triste justificação – e quão pouco estóica! – para as fraquezas criticadas por Lico; e logo a seguir, quando Lico recorda a violência de Hércules no assalto a Ecália [vv. 477-480], Anfitrião não só o não refuta como cita ainda outros inimigos vencidos pelo herói e prevê a breve inclusão de Lico nessa lista [vv. 480-489].⁷²

A resposta de Anfitrião não é, para Segurado e Campos, suficientemente convincente, quando enumera personagens mitológicas (Anteu, Érice, Busíris, Cicno e Gérion⁷³) que foram castigadas por Hércules por terem comportamentos cruéis.

⁷¹ O último argumento que Lico utiliza como a derradeira tentativa de provar que Hércules não descende de Júpiter nem os seus feitos foram heróicos é um anacronismo. Em Ovídio, *Metamorphoses* 9.134 ss., a destruição do palácio de Êurito e consequente tomada de Ecália, motivadas pela paixão que Héracles tinha por Íole, vêm depois de o Alcida se ter unido a Dejanira, a segunda esposa. Como nota Fitch (1), 242, “The reference in 477 to the Iole episode (...) has been criticized by some commentators as mythologically anachronistic, as it occurred at the end of the hero’s life, his death being caused by Dejanira’s jealousy of Iole (...). But the capture of Iole is after all a reasonably self-contained event, and one doubts whether ancient audiences, deprived of the commentators’ help, would have noticed the anachronism. It would be a different matter if Lycus had referred to Deianira herself.”. Apesar de este tema voltar a ser focado no *Hercules Oetaeus* e com maior desenvolvimento, o propósito de Séneca é comprovar o carácter violento e passional de Hércules, que destrói um palácio movido pelo amor fatal. Fitch (1), 24, afirma que a referência ao acto do herói tem um objectivo: “These criticisms remind us of an element of instability in Hercules’ behavior which is familiar from the mythological tradition.”

⁷² José António Segurado e Campos, “Séneca e Hércules: Observações sobre o *Hercules Furens*”, 165.

⁷³ Note-se que os três primeiros ousaram provocar um duelo contra Hércules. No caso de Anteu e Busíris, estes eram conhecidos pela sua impiedade e barbaridade ao matarem todos os estrangeiros que passavam por eles. Já Érice quis ficar com o gado que Hércules roubara a Gérion. Quanto a este último, não parece

Anfitrião, porém, ao acrescentar outros feitos, permite dar, pelo menos, uma ideia da ambivalência do herói que ora usa a força para o mal (a imagem da perversidade de Hércules que viola virgens é intensificada pela metáfora *pecorumque ... greges* – v. 478), ora para o bem (liberta o mundo de homens tirânicos). Não parece ser suficiente restringir o estudo apenas aos argumentos de Lico, ainda que possam ser mais válidos. Segurado e Campos afirma: “Se pensarmos que Hércules, quando agiu em proveito da humanidade, o fez sob as ordens de Euristeu, ao passo que, entregue a si próprio, se comportou indignamente perante Ônfale ou se deixou levar aos excessos de Ecália, pouca diferença parece existir afinal entre o herói e o tirano.”⁷⁴

Thalia Papadopoulou⁷⁵ compara Hércules a Lico, identificando em ambos pontos semelhantes. A analogia entre as duas personagens deixa reservas no que diz respeito à concepção que o herói tem da sua *uirtus*: tanto Hércules como Lico pretendem que haja paz (vv. 926-937: Hércules; vv. 368-369: Lico); ambos entram em cena vitoriosos (vv. 895-899: Hércules; vv. 332-340). Na Ode I, o Coro manifesta a sua desaprovação relativamente às ambições ilimitadas de poder, tomando Hércules como modelo dessa paixão (vv. 125-201). No entanto, é possível acrescentar Lico ao número dos que merecem tal censura, uma vez que o tirano não respeita a justiça: dominado pela sede do poder, tenta mantê-lo a todo o custo (vv. 406-407). Hércules e Lico são ambos arrogantes e insolentes. No primeiro caso, Juno vai registando as características que reconhece no Alcida e parte delas para justificar a sua perseguição e castigo (vv. 47 ss.). Lico é criticado por Mégara por ser insolente e é avisado de um possível castigo vindo dos deuses (vv. 284-286). O tirano pretende matar a família do Alcida caso Mégara recuse casar-se com ele (vv. 350-352). Hércules, no momento da sua loucura, toma os seus filhos por descendentes de Lico e assassina-os (vv. 987-991).

Tal como em *Heracles*, a questão da violação dos santuários sagrados é também focada por Séneca: Lico ousa tentar matar Anfitrião, Mégara e os filhos dela, que se tinham refugiado no santuário de Júpiter, queimando-os junto do altar (vv. 501-508). Hércules, por seu turno, viola duas vezes um interdito sagrado ao não respeitar os

tão lógica a sua referência visto que está relacionado com um dos doze trabalhos. Fitch (1) considera ser despropositada a alusão a este monstro, apontando dois motivos: “first because H.[ercules] encountered him as direct result of orders from Eurystheus; and second because Geryon was not generally known for lawlessness.” (Fitch (1), 243)

⁷⁴ José António Segurado e Campos, “Séneca e Hércules: Observações sobre o *Hercules Furens*”, 165-166.

⁷⁵ Thalia Papadopoulou, “Herakles and Hercules: The Hero’s Ambivalence in Euripides and Seneca”, 257-283.

suplicantes. À semelhança do que acontece em *Heracles* (vv. 986-994), o segundo filho, em tom e atitude de suplicante, roga ao pai que o poupe (vv. 1002-1004: *En blandas manus / ad genua tendens uoce miseranda rogat*), mas acaba por ser projectado e morrer, despedaçado contra as paredes (vv. 1005-1007). Por último, ambos, Lico e Hércules, pretendem matar a família do seu opositor por meio de um sacrifício humano.

Hércules entra em cena no Acto III (vv. 592 ss.). A sua chegada é sentida por Anfitrião, no momento em que dirigia as suas preces ao Alcida. O ancião reconhece a chegada próxima do filho pela forma como a Natureza reagiu às suas súplicas: *Cur subito labant / agitata motu templa? Cur mugit solum? / infernus imo sonuit e fundo fragor. / audimur! est est sonitus Herculei gradus* (vv. 520-523). A iteração do advérbio interrogativo denuncia o espanto de Anfitrião. Ele sente um súbito e violento movimento proveniente do interior da terra, do lugar mais profundo, que agita os templos ameaçando-os ruir – os verbos que representam sensações auditivas (*agitata, mugit, sonuit*) aliados aos substantivos (*sonitus, fragor*) e ao quiasmo e aliteração (*infernus imo – e fundo fragor*) dão a imagem de uma força violenta que Hércules usará para sair dos infernos. Os passos do herói são ouvidos (v. 523: *audimur*) e reconhecidos por Anfitrião – o vocábulo *sonitus* que é determinado pelo genitivo *gradus* acentua o carácter colossal do Alcida, assim como a sua força sobre-humana⁷⁶.

O monólogo de Hércules atesta alguns dos traços que as personagens foram apresentando no decorrer da acção dramática. O herói caracteriza-se, pois, pela *immoderatio*: não consegue controlar os seus impulsos, nem os desejos, é excessivo na sua auto-confiança, revelando um carácter ambicioso e particularmente audaz. Na parte final do monólogo (vv. 614-615), o Alcida invoca Juno pedindo-lhe que lhe envie mais monstros, no que manifesta um espírito insaciável, que não se cansa das labutas. Este género de paralelos entre Juno e Hércules é visível noutros passos:

a) quando Plutão foi derrotado, Juno pergunta por que motivo Hércules não quis governar as moradas das sombras (v. 54), ficando no lugar do rei vencido. A esta questão, Hércules responde: *et, si placerent tertiae sortis loca, / regnare potui* (vv. 609-610);

⁷⁶ Esta saída dos *Inferni* lembra a de Tântalo (*Thyestes*, vv. 1 ss.) e de Aquiles (*Troades*, vv. 171 ss.) – nestes dois exemplos, o aparecimento destas sombras criou um ambiente de tensão que exigia um sacrifício. A chegada de Hércules também se revelará fatal e conduzirá a uma imolação.

b) Juno queixa-se de que já nem a terra é suficiente para travar Hércules (vv. 46-48: *Nec satis terrae patent: / effregit ecce limen inferni Iouis / et opima uicti regis ad superos refert*). O protagonista, ao recordar o ódio de Juno que não o deixa tranquilo um único momento, usa as mesmas palavras da deusa: *In poenas meas / atque in labores non satis terrae patent / Iunonis odio* (vv. 604-606).

O primeiro diálogo de Hércules (vv. 626-640) com as outras personagens é, ao contrário do que acontece na tragédia de Eurípides (vv. 531-636), curto e pouco afectuoso: ele dirige-se uma única vez a Anfitrião e a Teseu. Procura saber junto de Anfitrião por que motivo estão ele, Mégara e os filhos vestidos de luto e com aspecto miserável (vv. 626-628: *squalor et lugubribus / amicta ... obsiti / paedore*). Depois de tomar conhecimento dos últimos conflitos provocados por Lico, Hércules sente que lhe compete o dever de castigar o tirano:

*Ingrata tellus, nemo ad Herculeae domus
auxilia uenit? uidit hoc tantum nefas
defensus orbis? – cur diem questu tero?
mactetur impar, hanc ferat uirtus notam
fiatque summus hostis Alcidae Lycus.
ad hauriendum sanguinem inimicum feror;
Theseu, resiste, ne qua uis subita ingruat.
me bella poscunt: differ amplexus, parens,
coniuxque differ. nuntiet Diti Lycus
me iam redisse.*

(vv. 631-640)

O protagonista sente-se constrangido por ninguém ter auxiliado a casa de Hércules (v. 631: *Herculeae domus*), ele que é o defensor do mundo (v. 633: *defensus orbis*). Mas, dos lamentos iniciais, passa imediatamente à acção: *cur diem questu tero?* (v. 633) O seu último trabalho é, agora, matar Lico: *hanc ferat uirtus notam / fiatque summus hostis Alcidae Lycus* (vv. 634-635)⁷⁷. O herói sente que há uma força superior que o impele a querer derramar sangue, e sendo essa uma tarefa sua, uma vez que as guerras reclamam apenas a presença dele (v. 637), dissuade Teseu de acompanhá-lo. Esta força que o Alcida sente dentro de si pode levar a duas interpretações complementares: é um sentimento, especificamente violento, que aflora *in se* e que o

⁷⁷ Herrmann atribui os vv. 634-636 a Teseu, enquanto Fitch (1), Viansino e Giardina a Hércules. No ponto de vista de Fitch (1), 286, estes versos não dizem respeito à fala de Teseu, “*uirtus* would be awkward in the sense of *uirtus tua*, 637 would be an odd response to Theseus’ offer, and the bloodthirstiness of 636 suits Hercules better than Theseus. Two factors that may have contributed to A’s error are the vocative *Theseu* in 637 and H.’s third person reference to himself in 635.”

leva a derrubar a tirania de Tebas; pode ser um augúrio de um ataque de loucura iminente.

O herói está tão obcecado pela ideia de se vingar que dispensa qualquer afecto da família (vv. 638-639: *differ amplexus, parens, / coniuxque differ*), remetendo abraços e demonstrações de carinho para depois. A estrutura quiástica, reforçada pela iteração do verbo no imperativo presente, acentua a ideia de um desejo de aproximação por parte da família, pelo regresso tão esperado de Hércules, mas que é veementemente rechaçado pelo Alcida. A única preocupação que o move é matar Lico, e a estrutura quiástica (vv. 639-640: *nuntiet Diti Lycus / me iam redisse*) aproxima as duas personagens que terão, inevitavelmente, de confrontar-se, visto que a Hércules cabe a função de castigar os ímpios e Lico é a representação máxima do tirano. Está, também, em causa a segurança da família.

Hércules regressa, no Acto IV, vitorioso (vv. 895 ss.). Derrotou Lico e a ordem foi, aparentemente, estabelecida. Assume-se como vingador (v. 895: *ultrice dextra*), preparando-se para oferecer libações aos deuses: *nunc sacra patri uictor et superis feram, / caesisque meritis uictimis aras colam* (vv. 898-899). A ironia trágica é manifesta nestes versos: ele será o sacerdote que vai oferecer vítimas humanas aos deuses.

A descrição da demência de Hércules é gradual. Não é muito fácil identificar em Hércules dois momentos psicológicos, isto é, um momento em que revele sanidade mental e um outro que demonstre um estado completamente diferente, de *insania*. Semelhante dificuldade deve-se à inexistência de dois extremos. Desde o primeiro momento em que aparece em cena Hércules mostra estar muito próximo da loucura, não só pela incapacidade de discernimento dos limites existentes entre os deuses e os humanos, e pelo modo impetuoso como reage às próprias situações, como ainda pela forma como pretende honrar os altares com oferendas. Compara-se com alguma frequência aos deuses celestes (vv. 592-613; vv. 900-908), identificando Júpiter como seu pai, Juno como madrasta e os deuses como irmãos (vv. 907-908: *fraterque quisquis incolit caelum meus / non ex nouerca frater*).

É imoderado ao querer fazer uma libação aos deuses sem primeiro purificar as suas mãos maculadas pelo sangue de Lico, não aceitando os conselhos de Anfitrião. A imagem que este dá das mãos do filho indica que a morte do tirano terá sido violenta: *manantes prius / manus cruenta caede et hostili expia* (vv. 918-919). A aliteração

(*cruenta caede*), a assonância em nasal e a semântica do participípio presente de *mano* contribuem para a visualização do sangue que ainda escorre das mãos do Alcida. O próprio adjetivo *cruenta*, que remete para *cruor* (‘sangue derramado’), ilustra a impiedade do herói. A resposta de Hércules deixa visível a sua *impietas*:

*utinam cruorem capitis inuisi deis
libare possem! gratior nullus liquor
tinxisset aras; uictima haud ulla amplior
potest magisque opima mactari Ioui,
quam rex iniquus*
(vv. 920-924)

As figuras de retórica permitem dar uma imagem da crueldade, da violência e da ferocidade do protagonista: a aliteração *cruorem capitis* (v. 920), a estrutura quiástica *gratior nullus* vs. *haud ulla amplior* (note-se ainda a lítotes e a *uariatio* – *haud ulla e nullus*), o uso de vocabulário próprio do sacrifício (v. 921: *libare*; v. 922: *aras, uictima*; v. 923: *mactari*), os adjetivos que qualificam o *rex* (v. 920: *inuisi*; v. 924: *iniquus*).

Clara-Emmanuelle Auvray sugere, a propósito da vontade de Hércules de honrar os altares divinos com o sangue do tirano:

il peut affirmer que le sang d'un *rex iniquus* est une libation agréable aux dieux et négliger du même coup les lois religieuses de la cité; c'est en son seul nom qu'il sacrifie à Jupiter, invoqué sous son aspect de justicier, *Tonans*; enfin, en appelant les autres dieux ses frères, il confirme sa prétention à détenir, par son rapport privilégié à la nature divine, le sens de la loi. Ainsi, par l'intermédiaire du support mythologique, Sénèque indique clairement les dangers inhérents à la notion de “loi incarnée”: la toute-puissance juridique du Prince recèle toutes les tentations de la violence arbitraire⁷⁸.

Hércules “comet uma faute religieuse grave”, lembra Florence Dupont⁷⁹. O *error* do protagonista vai levá-lo a imolar a sua família em oferenda aos deuses. Como informa a mesma autora,

Hercule, comme les autres héros tragiques de Sénèque, commet un crime inexpiable en transgressant un des rituels fondamentaux de la culture: il sacrifie à Jupiter après avoir tué Lycus, sans se purifier du sang humain qui souille ses mains; il accomplit ainsi, explicitement et

⁷⁸ Clara-Emmanuelle Auvray, *Folie et Douleur dans Hercule Furieux et Hercule sur l'Oeta: Recherches sur l'expression esthétique de l'ascèse stoïcienne chez Sénèque*, 18.

⁷⁹ Vide Florence Dupont, *Les Monstres de Sénèque: pour une Dramaturgie de la Tragédie Romaine* (Paris: Belin, 1995), 184.

volontairement, un sacrifice humain qui fait de lui une bête sauvage et l'amène, logiquement, à massacrer sa famille.⁸⁰

A loucura do herói começa a manifestar-se no momento em que se dirige a Júpiter, em tom de prece: *Ipse concipiam preces / Ioue meque dignas*. (vv. 926-927) Nestes versos, Hércules identifica-se com o pai, possivelmente pelo facto de o herói ser o protector dos homens e civilizador da humanidade⁸¹. Pretende uma nova Idade do Ouro, agora que julga que concluiu o seu “último” trabalho.

As suas preces reflectem o desejo utópico de uma ordem e paz mundiais, que resvalam para o que é humana e naturalmente impossível. Hércules falha enquanto herói pacificador. Para Fitch:

The impossibility of a Golden Age is relevant not only to our understanding of Hercules' failure in this play, but also to Rome herself. Vergil had expressed hopes for the establishment of a new Golden Age (*Ecl.* 4 passim, *Aen.* 6.791-94), and such hopes resurfaced on the accession of Nero (cf. Calp. *Ecl.* 1.42ff., 4.6ff., *Einsied.* *Ecl.* 2.22ff., and Sen. himself at *Apocol.* 4, where, however, the context has a deflationary effect), though *HF* may have been written before the event. In each case these hopes were centered on a saviour figure, as Hercules sees himself as the creator and guardian of the new age.⁸²

No momento em que os seus desejos entram no domínio dos ἀδύνατα (vv. 931-939), Hércules apercebe-se da mutabilidade da natureza. A passagem do dia para a noite (vv. 939-944), conotada com a mudança do ânimo do protagonista para a insanidade, ocorre no momento em que ele profere: *si quod etiamnum est scelus / latura tellus, properet, et si quod parat / monstrum meum sit* (vv. 937-939). A palavra-chave destes versos é *monstrum*, que contribui para acentuar um tom de ironia trágica presente na fala do herói. O lado patético deste discurso e que o leva a um *error* que, por sua vez, conduzirá à destruição fatal, é que o monstro com o qual vai defrontar-se é ele próprio. Daí que, quando acorda, queira suicidar-se para expurgar o mundo desse novo monstro.

⁸⁰ Sénèque, *Théâtre Complet*, II, ed. e trad. Florence Dupont (Paris: Imprimerie Nationale, 1992), 93.

⁸¹ Esta comparação/ligação estreita entre Hércules e Júpiter é evocada no *Hercules Oetaeus*. Hilo considera que a função de Hércules na terra é semelhante à de Júpiter no Olimpo: *decus illud orbis atque praesidium unicum, / quem fata terris in locum dederant Iouis* (vv. 749-751).

⁸² Fitch (1), 27. Em *Hercules Furens* há semelhanças entre Nero e Hércules: a ambos parece ser confiada a tarefa de trazer uma nova Idade de Ouro com a sua vinda; mas tanto o *princeps* como o herói falham na sua tarefa. Hércules erra devido à sua personalidade favorável a atitudes condenadas pelos estóicos. A loucura é apenas a consequência de um espírito já de si perturbado pela vida activa. Também em Nero se evidenciam alguns traços de inclemência e violência. O *princeps* deixa-se dominar por todo o género de paixões de que resultaram mortes: Britânico, Agripina, o próprio Séneca.

Papadopoulou sugere: “This moment constitutes an elaborate dramatic climax, as the implication is that the monster that Hercules asks for is no other than Hercules himself; his last toil will be the fight against his own self.”⁸³

Neste sentido, Fitch refere:

“This [powerful dramatic irony] is inseparably combined here with character-revelation, for there is arrogance in H. assumption, immediately disproved, that he can deal with any threat sent against him. There is also ambition underlying the urgency of *etiamnunc* and *properet*. H. feels that he has completed his labors, and is eager to take the promised reward of immortality. That this is in the forefront of his thoughts immediately becomes clear in the madness (955 ff.).”⁸⁴

Esta ambição, que Fitch identifica, permite compreender por que motivo Hércules está sempre ansioso por concluir as tarefas que lhe apresentam, e, ainda, entender a ausência de afetividade que revela ser apanágio do protagonista. Na verdade, manifesta como desejo único o ascender às moradas celestes e é nelas que reside o seu único fim (vv. 957-973).

Quanto às manifestações da natureza, elas estão em estreita ligação com o estado psicológico de Hércules. A sucessão de interrogações (vv. 939-944), numa procura de perceber o que está a acontecer ao seu redor, permite fazer a distinção entre um herói aparentemente *sanus* e um *insanus*. A evolução da loucura não é descrita ao pormenor, mas há uma dupla anotação da demência da personagem, sob o ponto de vista psicológico e físico. O Alcida descreve aquilo que a sua vista deturpada contempla. O discurso de Anfitrão permite recuperar a realidade dos factos, isto é, a personagem revela o estado de alucinação do herói. Na tragédia de Eurípides, Fitch nota: “in Hercules’ madness a single impulse and hallucination, namely, an attack on Mycenae, is replaced by a series of shifting impulses and hallucinations, with great richness of psychological and thematic significance.”⁸⁵ Para além disso, as manifestações da perturbação de Héracles são primeiro físicas, depois psicológicas, e descritas pelas outras personagens.

⁸³ Thalia Papadopoulou, “Herakles and Hercules: The Hero’s Ambivalence in Euripides and Seneca”, 271.

⁸⁴ Fitch (1), 363.

⁸⁵ Fitch (1), 350.

A escolha de palavras com que Sêneca descreve esta mudança entra no campo das trevas: *tenebrae* (v. 940), *obscurus uultus* (cf. vv. 940-941), *nox atrum caput* (v. 942). A loucura vai domando por completo o herói. Os primeiros sintomas são:

a) visualização do Leão de Némea, um dos primeiros trabalhos que concluiu (vv. 944-952). O olhar do protagonista está completamente concentrado nos astros, o único lugar que ele ainda não experimentou: *Perdomita tellus, tumida cesserunt freta, / inferna nostros regna sensere impetus: / immune caelum est, dignus Alcide labor. / in alta mundi spatia sublimis ferar, / petatur aether: astra promittit pater* (vv. 955-959).

É possível, novamente, estabelecer um paralelo entre os discursos de Juno e Hércules. Àquilo que a deusa temia, *caelo timendum est, regna ne summa occupet / qui uicit ima; sceptrum praeripiet patri!* (vv. 64-65), Hércules responde com impetuosidade e desmesura: *non capit terra Herculem / tandemque superis reddit. (...) bella Titanes parent / me duce furentes (...) in caelum Olympus tertio positus gradu / perueniet aut mittetur.* (vv. 960-961; vv. 967-968; vv. 972-973). É sua intenção que esse seja o seu próximo passo⁸⁶.

b) julga ver os Gigantes libertos dos *Inferni* e armados para uma nova batalha (vv. 976-981), agora contra ele. Estes versos surgem em tom especular relativamente aos da fala de Juno (vv. 79-83), quando diz pretender, numa primeira opção, libertar todos os Gigantes para lutarem contra Hércules, travando a ambição do herói de ascender às moradas divinas.

c) vê as Erínias que se vão aproximando dele – há um outro paralelismo com o solilóquio de Juno (vv. 86 ss.). O facto de haver tantos pontos de contacto entre o discurso de Juno e o de Hércules leva a concluir que a divindade tem efectiva participação na demência do herói, como de resto mostrou ser sua intenção no final do monólogo inicial. Como sugere Littlewood, “Juno and Hercules are inseparable from

⁸⁶ No *Hercules Oetaeus*, no monólogo inicial, Hércules invoca Júpiter argumentando que merece os astros prometidos. Todo o discurso, em 98 versos, está centrado no desejo de ascender às moradas celestes e no recordar dos êxitos dos seus labores. Há cinco referências aos astros: as duas primeiras são introduzidas por uma sucessão de interrogações (vv. 7-8; v. 13) em que o protagonista procura saber por que motivo Júpiter não lhe concede os céus, uma vez que ele provou ser seu filho. Nas outras referências: a) Hércules não pede que o pai lhe indique o caminho mas apenas que lhe permita ascender aos astros (vv. 32-33); b) considera que deve habitar nos céus para proteger os deuses dos monstros que foram anteriormente derrotados por ele e que agora ocupam um lugar entre as estrelas (vv. 76-79); c) no final do discurso, Hércules exige os astros por tudo o que fez pela humanidade (vv. 97-98). Enquanto no *Furens* encontramos um herói desmedido que pretende chegar aos astros, seja naturalmente, seja por meio da força, em *Oetaeus* o desespero do herói é notório, de tal modo que ele procura todos os argumentos possíveis para que Júpiter lhe conceda um lugar na morada celeste: *nec peto ut monstres iter; / permitte tantum, genitor: inueniam uiam.* (vv. 32-33) Chega ao cúmulo de dizer que pode servir de protector dos deuses.

each other.”⁸⁷ Contudo, o próprio carácter do Alcida revela estar bem distante de ter uma *mens bona*.

A repetição do advérbio *propius* (v. 983) sugere a aproximação de Tisífone, uma Fúria, de que resultará um crime. O sentido de *rogus* (cf. v. 984) poderá ser duplo: a própria loucura ou a morte da família. Fitch considera que a visão de Tisífone pode ter duas interpretações: ou a sua tarefa está directamente relacionada com a rebelião dos Gigantes, ou guarda a entrada dos Infernos para que ninguém mais escape pela porta franqueada por Hércules⁸⁸. Nesta fase, o protagonista está totalmente dominado pela Fúria e o seu primeiro acto é atacar os filhos, que confunde com os do tirano (vv. 987 ss.)⁸⁹, seguindo-se a morte de Mégara, que ele toma por Juno.

A par do delírio do herói, Anfitrião complementa a descrição da evolução do estado psicológico do Alcida enumerando os primeiros sintomas – que são essencialmente físicos – e a forma como Hércules vai matando os filhos:

a) o volver dos olhos⁹⁰ ardentes em todas as direcções (v. 953: *uultus huc et huc acres refers*);

b) a vista perturbada (*acieque turbida*) em direcção a um céu imaginário (v. 954: *falsum ... caelum*);

c) Anfitrião apercebe-se de que a mente do filho está enlouquecida: *Infandos procul / auerte sensus; pectoris sani parum, / magni tamen, compesce dementem impetum* (vv. 973-975). Os adjectivos *infandus*, *sanum* (*parum*), *demens* ilustram um ânimo já fora de si e as exortações de Anfitrião (v. 974: *auerte*; v. 975: *compesce*) são inúteis. Hércules não ouve o pai, está cego pelo ardor da loucura.

d) Anfitrião pressente que o *caecus furor* (vv. 991-995) do filho levará a um *scelus nefandum, triste et aspectu horridum* (v. 1004). A tripla adjectivação permite fazer uma transição para a descrição da morte do segundo filho (vv. 1005-1007), e preparar o terceiro crime. Anfitrião aponta como estado psicológico do filho a *amentia* (v. 1021, *amens*) – só assim se explica tamanha atrocidade na forma como ele vai eliminando cada um dos filhos e a esposa. O último filho morre assustado com o olhar inflamado de Hércules (v. 1021: *igneo uultu*) – a manifestação do *ignis* no vulto da

⁸⁷ Cedric A. J. Littlewood, *Self-Representation and Illusion in Senecan Tragedy*, 117.

⁸⁸ Fitch (1), 373.

⁸⁹ Em *Heracles*, o herói confundiu os seus filhos com os de Euristeu.

⁹⁰ A palavra *uultus* pode designar ‘semblante’ ou ‘olhos’. Fitch (1), 367, aponta as duas hipóteses abonando com exemplos para cada uma delas. No presente caso, uma vez que é acompanhado pelo adjectivo *acres*, optámos por respeitar o plural e traduzir por ‘olhos ardentes’.

personagem permite estabelecer uma relação, explorada pelos estóicos, entre a força destruidora do fogo e o efeito semelhante do erro, das paixões, que tudo abrasam e destroem.

e) no momento em que Anfitrião se oferece como vítima para ser imolada junto do altar (vv. 1039-1042), Hércules adormece.

O vocabulário que é usado pelas personagens para descrever os crimes do herói é expressivo para identificar a dimensão da loucura que atacou o Alcida⁹¹: *caecus furor* (v. 991), *furens* (v. 1005; v. 1053), *Hercules infestus* (cf. v. 1013), *amens* (v. 1021; v. 1033), *furor* (v. 1049; v. 1098), *gravi / uis uicta morbi pectus oppressum* (vv. 1051-1052), *tantis (animum) monstis* (v. 1063), *torua ... pectora* (v. 1080), *ferox cor* (cf. v. 1083), *omnes ... aestus* (v. 1088), *insani fluctus animi* (cf. v. 1092), *uesanus motus* (cf. v. 1095), *error caecus* (v. 1096), *nefas* (v. 1099), *ultrix manus* (cf. v. 1103), *tanti dolores* (cf. v. 1121), *ulti uulnere* (v. 1122), *scelus patriusque furor* (v. 1134). Todos estes traços que caracterizam o protagonista mostram que ele está afastado do ideal estóico: é excessivo, prepotente, está dominado por paixões que o conduziram ao crime. De herói virtuoso, Hércules passa a monstro.

Fitch considera que a insanidade de Hércules pode ter sido causada pelo excesso de trabalho: “The explanation may well be reflected in the fact that Seneca’s Hercules refuses to take rest between his tasks; in which case Seneca has transmuted the idea of physical exhaustion leading to epilepsy into that of psychological exhaustion leading to temporary insanity.”⁹² Aliado à ausência de qualquer descanso, poderá subentender-se um outro factor. Como lembra Fitch, “that is not the only explanation implied in the play for the fact that Hercules goes mad just after the end of his labours: it is also clear that his ambition and megalomania have been increased by the supposed conquest of the underworld.”⁹³

Para Shelton, a loucura de Hércules deve-se ao erro de avaliação da força do herói:

The conflict in this play is the discrepancy between Hercules’ illusions about strength (*uirtus*) and the reality of strength. His madness results from his distorted definition of *uirtus*. He imagines that his physical force makes him greater than the gods; he discovers that force produces disaster, and that true strength is not physical but emotional.

⁹¹ A “linguagem da emoção”, expressão de Maria Cristina Pimentel, *Quo Verget Furor? Aspectos Estóicos na Phaedra de Sêneca*, 41, contribui para a identificação dos estados passionais das personagens, em particular de Hércules.

⁹² Fitch (1), 31.

⁹³ Fitch (1), 31-32.

As one method of dramatizing this psychological conflict and giving external expression to an internal process, Seneca created the dialogue of the supporting characters. Their words reflect the conflict in Hercules' mind. The final dialogue between Theseus and Hercules, for example, externalizes Hercules' discovery of the true *uirtus*.⁹⁴

No entanto, julgamos que coexistem dois motivos que terão conduzido à insanidade do herói: um motivo humano e um motivo divino. Juno tem um papel se não principal, pelo menos fundamental, na acção criminosa de Hércules. No plano humano, como foi apontado pelos dois autores mencionados, o Alcides deixa-se dominar por sentimentos de megalomania, violência e ambição que o levaram a um erro de interpretação e consequente *furor*. Littlewood observa:

Interpretation of this tragedy hinges on the origin and the nature of its criminal madness: it may be seen as an extension of Hercules' *uirtus* or an alien state of mind imposed upon him by Juno. To some extent the nature of tragic madness is bound up with its origin: Hercules tends toward the Phaethonic madness is more deliberately anarchic and evil. However, Seneca is at pains to confuse Juno with Hercules, by making them imitate each other, and thereby obstructs any simple identification of the tragic madness.⁹⁵

O despertar do herói, físico, mas também psicológico, é igualmente progressivo. Se nos primeiros versos não consegue discernir o local onde se encontra nem reconhecer os corpos que jazem à sua volta, mas apenas pressentir que aconteceu um *grande malum* (vv. 1138-1159), vai depois recuperando a consciência⁹⁶, começando por dar-se conta de que os cadáveres que estão à sua volta (vv. 1159-1161) são dos seus três filhos e de Mégara. O desespero por querer saber quem foi o autor do massacre (vv. 1160 ss.) leva a um novo acesso de fúria: *ruat ira in omnes: hostis est quisquis mihi / non monstrat hostem* (vv. 1167-1168), que conduz a uma nova série de interrogações⁹⁷. Hércules vai descobrindo aos poucos que foi ele o assassino dos filhos e da esposa. É o seu próprio corpo que lhe vai dando as indicações do *scelus*: *manus refugit: hic errat*

⁹⁴ Jo-Ann Shelton, "Seneca's *Hercules Furens*: Theme, Structure and Style", *Hypomnemata*, 50, 28-29. Neste sentido, Séneca diz a Lucílio, na Carta 92.25: *maiestatem enim eius ex nostra inbecillitate metimur et uitii nostris nomen uirtutis inponimus*.

⁹⁵ Cedric A. J. Littlewood, *Self-Representation and Illusion in Senecan Tragedy*, 114.

⁹⁶ Como explicou Carla Susana Vieira Gonçalves, *A Invectiva nas Tragédias de Séneca*, 130, as perguntas retóricas têm dupla função na forma como o herói se vai comportando ao longo da acção dramática. Permitem, por um lado, demonstrar que ele toma consciência de que algo está errado, como é o caso presente, e conduzem à descoberta. Por outro, revelam igualmente uma alma perturbada.

⁹⁷ Vide: vv. 1173-1176; vv. 1179-1186; v. 1187; v. 1188; vv. 1189-1190; vv. 1193-1195; vv. 1198-1199.

scelus (v. 1193); *iam tela uideo nostra. Non quaero manum* (v. 1196); *hoc nostrum est scelus?* / *tacere: nostrum est* (vv. 1199-1200).

Estas características que vão assomando no Alcida permitem criar um efeito especular entre o herói e Juno. As paixões que afectam a deusa, *ira* (v. 28; v. 34; v. 75), *odia* (v. 27; v. 35; v. 77), *saeuitia* (v. 35: *saeua*), *dolor* (v. 28; v. 99), assemelham-se às de Hércules. A personagem experimenta a *ira* (v. 1167; v. 1220; v. 1277: *irasci*) e a *saeuitia* (v. 1280), depois de ter sido vítima da vingança de Juno.

Ainda acometido pela *ira* encontra como solução para o crime o suicídio⁹⁸, tal como em *Heracles*. Contudo, também sob este aspecto, a forma como está construída a trama final é diferente, até mesmo no papel do pai e do amigo do Alcida. Em *Hercules Furens*, Anfitrião e Teseu funcionam como personagens-prolongamento⁹⁹. Representam, no último acto, o outro lado da vontade de Hércules que consiste em evitar o suicídio.

Em síntese, a caracterização do herói nas peças de Eurípides e de Séneca difere substancialmente. Há um ponto de contacto entre ambas: a ambivalência do heroísmo do Alcida, mas, ainda assim, sob perspectivas diferentes. Eurípides estuda Hércules numa perspectiva inovadora, no sentido em que analisa a força psicológica do protagonista em detrimento da sua força corpórea. A dramatização da loucura do herói leva a questões sobre o seu heroísmo, altruísmo, sobre o seu papel na sociedade, uma vez concluídos os doze trabalhos¹⁰⁰. É o herói que não tem um lugar fixo (a não ser no final da tragédia), que faz pouco uso da razão, deixando-se levar pelas emoções violentas, mas aceita os conselhos que as outras personagens lhe dão.

Em *Heracles*, há uma humanização da personagem. É o herói que se submete aos trabalhos porque deseja restituir o pai à sua pátria natal; abandona o espólio do seu último trabalho para ver a família, ao pressentir que algo de terrível se passava com ela; não suporta os trabalhos a que foi submetido; e é o herói que, no final, precisa de apoio do amigo para entregar Cérbero a Euristeu (vv. 1386-1388) e concluir assim os seus πόντοι.

⁹⁸ Este tema terá desenvolvimento no último capítulo, pelo que mereceu aqui tão-só uma breve referência.

⁹⁹ Segurado e Campos, “Sur la typologie des personnages dans les Tragédies de Sénèque”, 225, chama personagens-prolongamento àquelas que “ne disent jamais rien qui ne puisse être attribué au discours du personnage-noyau.” Também Mégara desempenha a função de uma personagem-prolongamento quando descreve o orgulho e a ambição desmedidos de Hércules (Acto II, vv. 279-308).

¹⁰⁰ Vide Thalia Papadopoulou, “Herakles and Hercules: The Hero’s Ambivalence in Euripides and Seneca”, 267.

Héracles é mais afectuoso do que Hércules. Naquele, é notória a afeição pela família, manifestada directa ou indirectamente: Héracles é agarrado pelos filhos (vv. 627-633); é ele quem os conduz para o interior do palácio; no fim da acção dramática, abraça o pai (vv. 1408-1409) e precisa da ajuda de Teseu para se levantar (vv. 1395-1402).

Em Séneca o Alcida é o *exemplum* de uma personagem dominada pelos *affectus*. Vimos que a característica mais proeminente é a força sobre-humana, constantemente evocada pelas personagens, e que o aproxima dos deuses. Aliada a essa característica, coexiste um lado ambicioso, insensível, megalómano e cruel.

É impaciente quanto a manifestações de afectos: reserva sempre para segundo plano a afectividade, procurando eliminar tudo e todos os que vão contra a ordem natural das coisas. Engradece-se com os feitos realizados, e deseja mais trabalhos. Um único objectivo o move: ter direito a habitar nas moradas celestes prometidas. Assim, socorre-se da força brutal e desmedida para executar os trabalhos e construir um mundo pacífico para os homens. Tudo o que faz está ao serviço da sua honra e virtude, e não se orienta em favor dos homens. O egoísmo de Hércules contrasta com o altruísmo de Héracles.

Relativamente ao modo como cada um age quando sob o domínio da loucura, vemos que em *Heracles* há, claramente, uma intervenção divina que provoca o acto. As deusas apenas alteraram o seu campo de visão de modo que ele não consiga reconhecer aqueles contra os quais luta. Foi impiedoso na morte de Lico, mas igualmente na da sua família, o que leva a algumas reservas no que diz respeito à sua virtude. No caso de Séneca, se a mesma ambivalência parece existir num primeiro momento, a personagem é por natureza e por tendência violenta, impiedosa, e, uma vez completamente dominada pelas *passiones*, revela o seu lado monstruoso ao matar os filhos e a mulher.

Em *Hercules Furens* vemos que o protagonista está muito longe da *sapientia* exigida pelos estóicos, dado que se deixa levar pela fúria e pela ira como resposta às adversidades que se lhe deparam; não sabe fazer um bom uso daquilo que os filósofos definem por indiferentes.

Capítulo IV

HERCULES FURENS E HERCULES OETAeus

1. *Meditatio mortis* – um estudo preliminar

O suicídio é, por si só, um tema complexo e controverso e é-o especialmente quando encarado sob a perspectiva da doutrina estóica. Para Arthur Bodson, há uma aparente contradição em relação a uma possível incompatibilidade no pensamento estóico que preceitua aceitar tudo o que vem da Providência, mas, em simultâneo, pode recusar ficar-lhe submetido¹, escolhendo a via da morte. Ora, para que se desfaçam equívocos referentes a essa aparente contradição, importa ver, em primeiro lugar, que os estóicos não consideram que o suicídio deva ser uma regra geral, mas sim que a ele é possível recorrer em ocasiões específicas. Como recomenda Sêneca a Lucílio,

*'Meditare mortem': qui hoc dicit meditari libertatem iubet. Qui mori didicit seruire dedidicit; supra omnem potentiam est, certe extra omnem. Quid ad illum carcer et custodia et claustra? liberum ostium habet. Una est catena quae nos alligatos tenet, amor uitae, qui ut non est abiciendus, ita minuendus est, ut si quando res exiget, nihil nos detineat nec impediat quominus parati simus quod quandoque faciendum est statim facere.'*²

A morte voluntária é possível e aceitável quando o homem procura libertar-se de qualquer género de escravidão: seja física seja moral. Na Carta 77, Sêneca dá exemplos de motivos que justificam o suicídio. O primeiro é de Túlio Marcelino, vítima de uma doença penosa e prolongada, que preferiu morrer com glória a arrastar a vida em sofrimento (*Ep.* 77.10).

O segundo exemplo é o de um jovem da Lacónia que se recusou a ser escravo, pelo que, quando lhe ordenaram, pela primeira vez, que fizesse um serviço indigno (ir

¹ Arthur Bodson, *La Morale Sociale des Derniers Stoïciens, Sénèque, Épictète et Marc Aurèle* (Paris: Les Belles Lettres, 1967), 90.

² Sêneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 26.10: '*Medita na morte!*: com estas palavras Epicuro mandamos meditar na liberdade. Um homem que aprendeu a morrer esquece o que seja a servidão: está acima, melhor dizendo, está fora do alcance de todo e qualquer poder! Que lhe importam o cárcere, os guardas, as cadeias, se tem diante de si uma porta sempre aberta? Uma única cadeia nos tem manietados: o amor pela vida. Não o abafemos de todo, mas diminuamo-lo de modo a que, se as circunstâncias o exigirem, nada nos detenha ou impeça de estarmos preparados para fazer imediatamente o que, mais tarde ou mais cedo, teremos mesmo de fazer.'

buscar um vaso para os excrementos), o jovem esmagou a cabeça contra uma parede. O filósofo pretende demonstrar que o que verdadeiramente importa é a qualidade da vida que o estóico tem e nunca a duração – que o homem, quando tiver que abandonar a vida saiba fazê-lo da melhor forma: *Quomodo fabula, sic uita: non quam diu, sed quam bene acta sit, refert. Nihil ad rem pertinet quo loco desinas. Quocumque uoles desine: tantum bonam clausulam inpone*³. É neste sentido que Sêneca termina esta carta 77 com esta *sententia*.

Epicteto, por exemplo, distingue três formas de suicídio: 1) quando a decisão é tomada de acordo com a vontade divina⁴ e nunca por instinto ou por capricho⁵; 2) quando é uma forma de manter a integridade e/ou liberdade do homem⁶; 3) quando o suicídio não é um acto pensado, mas levado por um pretexto, ou entrando no domínio irracional⁷, o que faz dele um acto imoral.

Durkheim viria, posteriormente, a denominar três tipos de suicídio: o egoísta, o anómico e o altruísta⁸. No que diz respeito ao primeiro caso, cometem suicídios os homens que se sentem aparentemente desvinculados de uma sociedade: o indivíduo não sente uma ligação forte com a comunidade, não depende de um grupo, logo tende a formar as suas próprias regras e a viver segundo os seus próprios interesses. Explica Durkheim: “Si donc on convient d’appeler égoïsme cet état où le moi individuel s’affirme avec excès en face du moi social et aux dépens de ce dernier, nous pourrions donner le nom d’égoïste au type particulier de suicide qui résulte d’une individuation démesurée.”⁹

Sobre este modo de suicídio, Sêneca formula um juízo crítico desfavorável. Para Sêneca, o homem não deve cometer o suicídio se estiver sob o domínio de um ou vários *affectus*. Além disso, são estultos todos aqueles que correm para a morte porque vêm nela um refúgio¹⁰. Por fim, um homem nunca deve suicidar-se quando algum familiar ou amigo exigir que ele permaneça vivo¹¹. Para os estóicos, este é um acto imoral

³ Sêneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 77.20: ‘Na vida é como no teatro: não interessa a duração da peça, mas a qualidade da representação. Em que ponto tu vais parar, é questão sem a mínima importância. Para onde quiseses, mas dá à tua vida um fecho condigno!’

⁴ Arriano, *Epicteti Dissertationes* 1.9.16.

⁵ *Idem, Ibidem*, 1.29.29.

⁶ *Idem, Ibidem*, 1.2.26; 4.1.150 ss.; 4.1.172.

⁷ *Idem, Ibidem*, 1.9.17; 1.29.29.

⁸ Para um estudo mais completo sobre este tema veja-se Émile Durkheim, *Le Suicide*, 149-311.

⁹ Émile Durkheim, *Le Suicide: Étude de Sociologie* (Paris: Presses Universitaires de France, 1930; reimpr. 1986) 223.

¹⁰ Ver Sêneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 24.22-24; 98.15-16.

¹¹ Sêneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 78.1 e ss.; 104.3.

porque quem o comete não respeita os que lhe estão próximos, antes se deixa levar por uma paixão que o conduz a um acto irracional.

O suicídio altruísta é, segundo Durkheim, “celui où le moi ne s'appartient pas, où il se confond avec autre chose que lui-même, où le pôle de sa conduite est situé en dehors de lui, à savoir dans un des groupes dont il fait partie.”¹² Este tipo de suicídio apresenta uma outra característica que o distingue dos outros: “il est accompli comme un devoir”¹³. É o que melhor se aproxima dos propósitos estoicos. Os exemplos máximos são Sócrates e Catão de Útica. O último é o modelo do homem que viveu pela (e para) a pátria, procurando ser livre entre homens livres. Quando se revelou impossível continuar a lutar por essa liberdade comum, preferiu a morte a viver sob o jugo político de César¹⁴. Já Sócrates poderia ter escapado da prisão, com o auxílio dos amigos, mas escolheu não o fazer e enfrentar a morte, obedecendo às leis da sua pátria¹⁵.

É por este modo de “abandonar” a vida que os estoicos pugnam, quando as circunstâncias assim o exigem. Partindo da máxima: *Quae [uita] non semper retinenda est; non enim uiuere bonum est, sed bene uiuere.* (Ep. 70.4) – e a diferença crucial reside no saber fazer uso da melhor forma possível do tempo que a Providência nos concede, recordando que nem sempre a quantidade é sinónimo de qualidade – Séneca aconselha o seu leitor a que medite sobre a morte (Ep. 70.18), aceitando-a como um percurso natural e inevitável. E o saber viver em harmonia com a Natureza parte disto mesmo: reconhecer que vida e morte formam um ciclo a que ninguém pode escapar.

A Carta 70 é, toda ela, uma reflexão sobre a vida e a morte, partindo, em pormenor, desta última circunstância para se centrar no tema do suicídio. Para o filósofo, apenas o sábio possui o discernimento de escolher a forma como pretende sair da vida, uma vez que ele reconhece que a morte e a vida são indiferentes e fazem parte de um ciclo normal e inevitável. O que importa são as circunstâncias que levam a escolher um dos caminhos possíveis para terminar a existência¹⁶: *Si multa occurrunt molesta et tranquillitatem turbantia, emittit se; nec hoc tantum in necessitate ultima*

¹² Émile Durkheim, *Le Suicide*, 238.

¹³ *Loc. Cit.*

¹⁴ Séneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 24.6-8.

¹⁵ Séneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 24.4.

¹⁶ É neste aspecto que reside, essencialmente, a liberdade do estoico: se o homem não é livre no momento em que nasce, a sua liberdade está nas múltiplas formas como poderá sair da vida: *Hoc qui dicit non uidet se libertatis uiam cludere: nihil melius aeterna lex fecit quam quod unum introitum nobis ad uitam dedit, exitus multos* (Séneca, *Ep.*, 70, 14-15): ‘Quem assim fala não vê como está tornando impossível a liberdade! Nada de melhor concebeu a lei eterna do que, embora apenas nos dando uma porta de entrada na vida, ter-nos proporcionado múltiplas saídas.’

facit, sed cum primum illi coepit suspecta esse fortuna, diligenter circumspicit numquid illic desinendum sit (Ep. 70.5)¹⁷. Como explica Cristina Pimentel, comentando um passo de Epicteto¹⁸, “É que o *sapiens* sai da vida, não é expulso: e como tudo o que é inevitável não deixa margem para que se tente modificar ou para provocar medos ou revoltas, então há que entender a morte como o fim natural da vida, porque tudo o que começa tem de acabar”¹⁹. Assim, é possível o suicídio somente quando:

a) situações graves que são um obstáculo à tranquilidade da alma, nunca sendo aceitável nem ir ao encontro da morte por medo, nem fugir dela. Um exemplo: quando é vítima de uma doença prolongada e incurável, o homem pode escolher abandonar a vida, não para terminar com o seu sofrimento, mas porque a sua doença não lhe permite viver de acordo com a ordem natural, nem manter a sua dignidade, nem cumprir os seus deveres (cívicos, por exemplo)²⁰.

b) quando há um factor externo que obriga o homem a morrer (por exemplo, se vai ser torturado até à morte), é mais difícil saber qual a decisão mais correcta: se aguardar essa morte ou antecipá-la. A justificação de Sêneca é:

*Si altera mors cum tormento, altera simplex et facilis est, quidni huic inicienda sit manus? Quemadmodum nauem eligam nauigaturus et domum habitaturus, sic mortem exiturus e uita. Praeterea quemadmodum non utique melior est longior uita, sic peior est utique mors longior. In nulla re magis quam in morte morem animo gerere debemus. Exeat qua impetum cepit: siue ferrum appetit siue laqueum siue aliquam potionem uenas occupantem, pergat et uincula seruitutis abrumpat.*²¹

E se, nesta longa citação, parece haver uma contradição com o que o filósofo disse nos parágrafos anteriores – onde refere que se um *sapiens* é condenado à morte ele

¹⁷ ‘Se se lhe deparam muitas situações graves, muitos obstáculos à sua tranquilidade, o sábio retirar-se-á! E não o fará apenas como último recurso, mas, assim que a fortuna começar a mostrar-se hostil para com ele, deverá meditar seriamente se não convém pôr de imediato termo à vida.’

¹⁸ Arriano, *Epict.*, 2.6.11 e 12.

¹⁹ Maria Cristina Pimentel, “A *Meditatio Mortis* nas Tragédias de Sêneca”, 30.

²⁰ Sêneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 58.36: *inbecillus est et ingnavus qui propter dolorem moritur, stultus qui doloris causa uiuit* (‘Morrer para evitar a dor é uma atitude de fraqueza e cobardia; viver só para suportar a dor, é pura estupidez’).

²¹ Sêneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 70.11-12: ‘Se, por exemplo, a alternativa for entre uma morte no meio de torturas e uma morte directa e rápida, como não escolher sem hesitação esta última? Se eu escolho o navio em que vou navegar ou a casa em que vou habitar, também, ao deixar esta vida, posso escolher a forma como morrer. Além disso, se a vida não se torna melhor por ser mais longa, a morte, pelo contrário, quanto mais prolongada for, pior. Mais do que em qualquer outra situação, devemos obedecer, na atitude perante a morte, aos ditames da nossa alma. E esta que se evolue com decisão segundo a forma de morte escolhida: quer se eleja o punhal, ou a corda, ou o veneno que se espalha pelas veias, há que ser firme na decisão tomada e romper de uma vez os vínculos da nossa servidão.’

não a antecipa, suicidando-se, mas espera pacientemente que chegue esse dia (*Ep.*, 70, 8) – tal contradição é apenas aparente. Recordando o exemplo que dá no parágrafo 9, o de Sócrates, Sêneca lembra que o filósofo grego poderia ter optado pelo suicídio, mas não o fez, não por medo da morte, mas por obediência à lei. Ora, a antecipação da morte a que o autor alude diz respeito a casos pontuais e que implicam uma forma de libertação, como é o caso paradigmático de Catão. Tomando ainda como exemplos ilustrativos gladiadores e bárbaros (*Ep.* 70.20-26), e mostrando que eles estariam privados da sua liberdade ou acabariam por morrer de forma menos digna e em contexto de espectáculos públicos, Sêneca procura demonstrar que, nesta circunstância, o suicídio é um acto louvável.

c) quando o homem se vê privado de bens imprescindíveis para garantir a sua sobrevivência, ou quando as suas faculdades começam a falhar, dado o avançar da idade²².

d) por último, e citando Cristina Pimentel, quando “depois de ter lançado mão dos *remedia* ao seu alcance para combater as paixões, o homem se vê sujeito aos próprios *uitia* de modo que escapa já ao seu domínio.”²³

Em todos estes motivos há um elemento fundamental que os liga: a liberdade do homem. É por ser livre que o ser humano pode escolher a melhor forma de viver ou optar por sair da vida quando alguma situação intransponível assim o exige.

Quanto ao terceiro tipo de suicídio considerado por Durkheim, o anómico, está relacionado com uma anomalia qualquer, sendo essencialmente motivada por uma crise passional. O indivíduo que se sente integrado numa sociedade sofre, por alguma razão, algum dano material ou afectivo (por exemplo, devido a uma crise económica; ou a algum processo judicial; ou à perda de todos bens; ou ao divórcio), que o leva a decidir-se pelo suicídio. Durkheim define este último tipo como: “il est une troisième sorte de suicidés qui s’opposent et aux premiers en ce que leur acte est essentiellement passionnel, et aux seconds en ce que la passion qui les inspire et qui domine la scène finale est d’une toute autre nature. Ce n’est pas l’enthousiasme, la foi religieuse, morale ou politique, ni aucune des vertus militaires; c’est la colère et tout ce qui d’ordinaire accompagne la déception.”²⁴

²² Vide Sêneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*.30.

²³ Maria Cristina Pimentel, “A *Meditatio Mortis* nas Tragédias de Sêneca”, 32.

²⁴ Émile Durkheim, *Le Suicide*, 321.

Relativamente às circunstâncias que, neste caso, levam ao suicídio, Séneca assume, uma vez mais, uma firme rejeição. Chama loucos aos que se deixam dominar por algum medo:

*Vir fortis ac sapiens non fugere debet e uita sed exire; et ante omnia ille quoque uitetur adfectus qui multos occupauit, libido moriendi. Est enim, mi Lucili, ut ad alia, sic etiam ad moriendum inconsulta animi inclinatio, quae saepe generosos atque acerrimae indolis uiros corripit, saepe ignauos iacentesque: illi contemnunt uitam, hi grauantur.*²⁵

A morte deve ser acolhida, nunca desesperadamente procurada ou evitada (*Ep.* 30.15). E, com este breve estudo preambular, pensamos poder agora passar à análise comparativa dos finais de *Hercules Furens* e *Hercules Oetaeus*.

2. Hércules – a ascese do *proficiens*

2.1. Hércules sob o domínio da *ira* (estudo sobre o comportamento da personagem no *Hercules Furens* e no *Hercules Oetaeus*)

Como tivemos ocasião de ver ao longo deste estudo, em particular no terceiro capítulo com a análise do protagonista em Eurípides e Séneca, a figura de Hércules causou, desde sempre, alguma dificuldade de análise dado ser um herói ambíguo. Em Séneca há, contudo, um reaproveitamento da figura: o filósofo pretende estudar o comportamento de Hércules sob o ponto de vista estóico. Vimos que, ainda que haja personagens, no *Hercules Furens*²⁶, que consideram Hércules virtuoso, a sua *uirtus* é

²⁵ Séneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 24.25: ‘Um homem corajoso e sábio não deverá fugir da vida, mas sim sair dela; acima de tudo importa evitar uma paixão que tem assaltado muita gente: a paixão pela morte. Como em relação a outros assuntos, também em relação ao fenómeno da morte existe uma inconsiderada tendência de espírito capaz de dominar frequentemente quer o homens animosos e de carácter firme, quer gente sem força e sem coragem; só que enquanto os primeiros sentem desprezo pela vida, os outros não lhe suportam o peso.’

²⁶ Também no *Hercules Oetaeus* o herói é visto como o protector dos homens, porque libertou a humanidade dos seus medos. E a sua presença no mundo é de tal modo fundamental que a sua morte representa uma desgraça para o orbe: *hunc ecce luctum quem gemis cuncti gemunt; / commune terris omnibus pateris malum* (*Hercules Oetaeus*, vv. 761-762). Hilo foca a ideia de que o valor do Alcida é inigualável de tal modo que a própria morte foge do herói; os Destinos não ousam cometer o crime de terminar a vida de Hércules; e Cloto treme ao saber que está a fiar os derradeiros momentos da vida do herói (vv. 766-770).

essencialmente física. Na realidade, o modo como o herói reage às situações revela que se deixa levar pelos *affectus*, especificamente pela *ira*.

Sêneca define *ira* explicando que esta é um *uitium* diferente dos outros:

*Ceteri enim adfectus dilationem recipiunt et curari tardius possunt, huius incitata et se ipsa rapiens uiolentia non paulatim procedit sed dum incipit tota est; nec aliorum more uitiorum sollicitat animos, sed abducit et inpotentes sui cupidosque uel communis mali exagitat, nec in ea tantum in quae destinauit sed in occurrentia obiter furit. Cetera uitia inpellunt animos, ira praecipitat. Etiam si resistere contra adfectus suos non licet, at certe adfectibus ipsis licet stare: haec, non secus quam fulmina procellaeque et si qua alia inreuocabilia sunt quia non eunt sed cadunt, uim suam magis ac magis tendit. Alia uitia a ratione, hoc a sanitate desciscit; alia accessus lenes habent et incrementa fallentia: in iram deiectus animorum est. Nulla itaque res urget magis attonita et in uires suas prona et siue successit superba, siue frustratur insana; ne repulsa quidem in taedium acta, ubi aduersarium fortuna subduxit, in se ipsa morsus suos uertit. Nec refert quantum sit ex quo surrexerit; ex leuissimis enim in maxima euadit.*²⁷

Deste extenso passo percebemos que a ira é dos *uitia* mais prejudiciais e que mais dano causa ao sujeito, ou a uma multidão²⁸, porque os precipita num remoinho de emoções e acções cruéis, acabando por arrastar consigo os que estão próximos. Uma vez que alguém se deixa levar por semelhante mal, difícil é pará-lo. As manifestações que a ira provoca no seu paciente são visíveis não só no olhar, como na própria face, como ainda nos movimentos²⁹.

O passo citado permite-nos igualmente explicar a psicologia do protagonista no *Hercules Furens* e no *Hercules Oetaeus*. Em ambas as tragédias, o herói apresenta-se alienado porque movido por sentimentos ora de *furor* ora de *ira*. E se os resultados na primeira tragédia foram cruéis (morte da família), ainda que Juno estivesse implicada no homicídio, na segunda todos os actos de Hércules são voluntários: o herói tem consciência de que está a tomar o lugar dos monstros vencidos; destruiu Ecália porque se apaixonou por Íole; é cruel com Licas e pretende ser violento com Dejanira.

Assim, no monólogo inicial do *Hercules Oetaeus*, Hércules tem noção de que terminou a sua tarefa terrena, dado todos os monstros terem sido já vencidos e nada mais restar nem na terra, nem no mar, nem nos céus para ele derrotar (*nec monstra inuenit.* /

²⁷ Sêneca, *De Ira*, 3.1.3-5.

²⁸ Segundo Sêneca, *De Ira*, 3.2.1 ss., a ira é o único vício que pode atingir um povo, uma cidade, crianças, jovens, adultos, velhos. Não escolhe idades.

²⁹ Sêneca, *De Ira*, 3.4.1-3.

*ferae negantur*³⁰), de tal modo que conclui que *Hercules monstri loco / iam coepit esse* (vv. 55-56). Do Coro das mulheres de Ecália sobressai a soberba e a violência do Alcida. São expressivos os adjectivos que escolhem para identificar o carácter dele: *tumidus* (v. 142) e *indomito* (v. 155), *Herculeas minas* (v. 166), *iratum Herculem* (v. 172). Licas morre assustado com o olhar feroz de Hércules³¹. No entanto, o herói, uma vez que não se pôde vingar em Licas ainda vivo, mutila o seu cadáver, lançando-o aos astros. A força que usou para arremassá-lo foi tanta que o corpo deixou rastos de sangue pelas nuvens, desmembrando-se, caindo a cabeça sobre as rochas e perdendo-se o corpo nas águas do mar, o que comprova uma vez mais a violência desmedida de Hércules (vv. 808-822). O Alcida pretende ser igualmente cruel com Dejanira: *utinam liceret stipite ingesto impiam / effringere animam, quale Amazonium malum / circa niualis Caucasi domui latus. / o clara Megara, tune cum furerem mihi / coniunx fuisti? Stipitem atque arcus date; / dextra inquinetur, laudibus maculam imprimam, / summus legatur femina Herculeus labor* (vv. 1449-1455). O recordar a sua loucura e a forma como matou Mégara³² remete para um novo crime que não será menos ímpio, com a diferença de que o seu último labor (*summus labor*) será voluntário – a violência do acto é acentuada pelo politpoto de *stipes* (v. 1449; v. 1453) e o recurso a formas verbais que manifestam violência (v. 1450: *effringere*; v. 1452: *furerem*; v. 1454: *inquinetur*; v. 1454: *imprimam*), bem como pelo homeoteleuto (v. 1454: *maculam imprimam*). O único objectivo de Hércules é manter a sua glória (cf. v. 1454: *laudibus*) intacta.

Mesmo tomando conhecimento do suicídio da esposa, a sua raiva não é menor, uma vez que não admite que ninguém inferior a si o vença. Testemunho de um novo impulso são as palavras que profere em resposta a Hilo:

³⁰ Séneca, *Hercules Oetaeus*, vv. 54-55.

³¹ É Hilo quem descreve a morte de Licas, quando anuncia a Dejanira a morte próxima de Hércules que tem como causa a veste que ela enviou ao marido. Enumera as primeiras manifestações físicas de Hércules, motivadas pelo fogo que emana da veste, que conduzem a ataques de ira contra aqueles que julga culpados. Primeiro compara a reacção do Alcida com a de um touro: *qualis impressa fugax / taurus bipenni uulnus et telum ferens / delubra uasto trepida mugitu replet, / aut quale mundo fulmen emissum tonat, / sic ille gemitu sidera et pontum ferit* (vv. 798-802), passando para manifestações do olhar, *uultus ignea torquens face* (v. 808). A mente de Hércules fica tão perturbada pela intensidade das dores que começa a ter alucinações. Hércules, ao ouvir Alcmena identificar a doença dele como o resultado de sucessivas labutas (vv. 1396-1398), julga que é uma nova guerra que se aproxima e procura-a incessantemente, revelando com as suas palavras que a sua mente está perturbada: *Ubi morbus, ubinam est? estne adhuc aliquid mali / in orbe mecum? ueniat huc! aliquis mihi intendat arcus – nuda sufficient manus. Procedat agedum!* (vv. 1399-1402). O paralelismo entre *intendat arcus* e *sufficient manus* permite, por um lado, comprovar o *furor* do protagonista, levando Alcmena a considerar que apenas este *affectus* consegue controlar o ânimo de Hércules (v. 1404: *dolor iste furor est; Hercules solus domat*); por outro, ilustra a confiança desmedida que Hércules tem em relação ao seu poder.

³² Vimos no terceiro capítulo que o corpo dela foi estropiado: a cabeça foi esmagada devido à violência de Hércules.

*Caecus dolore es! manibus irati Herculis
occidere meruit; perdidit comitem Lichas.
saeuere in ipsum corpus exanime impetus
atque ira cogit. Cur minis nostris caret
ipsum cadauer? Pabulum accipiant ferae.*
(vv. 1459-1463)

O menosprezo de Hércules perante o sofrimento do filho (v. 1459) é notório. Todos os seus sentimentos estão centrados em si e numa nova forma de vingança, não menos *saeua* do que as anteriores. Lembra o modo como despedaçou o corpo de Licas, prometendo não ser menos severo com o corpo de Dejanira. Revelador de uma nova impetuosidade são os vocábulos escolhidos: o *dolor* (cf. v. 1459) que leva a que a alma fique cega (v. 1459: *caecus*); a ira, cuja força é sugerida pelo poliptoto, pela metonímia e pela conjunção copulativa a ligar este *affectus* a um outro, o *impetus* (v. 1459: *manibus irati*; v. 1462: *ira*; vv. 1461-1462: *impetus atque ira*); *minis* (v. 1462). Hércules tem consciência de que todas estas *passiones* estão a afectá-lo, mas não procura um meio de pará-las, antes se sente instigado a cometer mais uma acção ímpia. Apenas modera o seu furor quando descobre que quem provocou o seu sofrimento não foi Licas ou Dejanira, mas Nesso³³, o centauro que ajudou Dejanira a atravessar o rio e tentou violá-la, sendo por isso castigado por Hércules.

Para compreendermos um pouco melhor a própria psicologia da personagem, procurando ver, na linguagem e comportamentos do Alcida, aspectos que ilustrem os seus erros enquanto carácter não-estóico, apresentamos alguns quadros: um primeiro que diz respeito à “linguagem da emoção”³⁴ em *Hercules Furens* e *Hercules Oetaeus*, seguido de um esquema que demonstra as oscilações do protagonista, que ora cai em sucessivos erros, dominado pelo *furor* ou pela *ira*, culminando em *scelera*, ou freia os sentimentos resignando-se ao destino.

³³ A partir deste ponto, Hércules muda completamente de atitude. Aceita a morte não só porque reconhece o seu destino mas (e essencialmente) porque *ne quis superstes Herculis uictor foret* (v. 1480). O que o preocupava não era tanto o morrer, mas ser vencido por alguém mais fraco, ou que o seu assassino pudesse viver e triunfar sobre o cadáver de Hércules.

³⁴ Designação que recolhemos da obra de Maria Cristina Pimentel, *Quo Verget Furor? Aspectos Estóicos na Phaedra de Séneca*, 41, onde explica o género de vocabulário e de recursos que Séneca escolhe para descrever as paixões: “Séneca, como é óbvio, não descurou esse ponto – o da linguagem das suas personagens, que é aquela que figuras anti-estóicas poderiam, ou teriam necessariamente de ter. A esses aspectos do discurso de Fedra, que correspondem à função emotiva da linguagem, chamaremos nós a *linguagem da emoção*.”

2.1.1. Linguagem da emoção

Hercules Furens

Interjeições	987; 1226; 1334
Exclamações	920-921; 977-978; 1156-1157; 1221-1223; 1226
Repetições	638-640; 931-935; 937-938; 942-943; 980-981; 983; 1138; 1139; 1147-1148; 1149; 1153; 1193-1194; 1207-1208; 1218; 1229-1230; 1231; 1242-1243; 1269-1270; 1278; 1314; 1323
Interrogações retóricas	613; 631-633; 960; 996; 1216-1217; 1227-1228; 1283-1284
Longas tiradas:	
a) Momentos de intensidade patética	1138-1186; 1192-1200; 1202-1218; 1221-1236; 1277-1294; 1295-1296; 1314-1319; 1321-1341
b) Períodos que revelam violência	636-637; 640-644; 773-775; 797-805; 918-919; 989-991; 996-1002; 1010-1011; 1018-1020; 1221-1236; 1279-1282
c) Períodos que revelam o excesso	603-604; 606-615; 900-908; 920-924; 926-939; 1281-1282; 1284-1294
d) Momento de loucura (sintomas e consequência)	939-989; 989-1038

Hercules Oetaeus – movido por sentimentos de megalomania e ira³⁵

Interjeições	93; 1171; 1176-1177; 1218; 1232; 1253; 1264; 1325; 1360; 1452
Exclamações	51; 56-57; 61-62; 73-74; 93-94; 95-96; 1134; 1171; 1177-1178; 1181; 1185-1186; 1191-1206; 1231-1232; 1253; 1258; 1260-1261; 1264; 1302; 1324; 1364-1365; 1371-1372; 1435; 1445-1446; 1448; 1459

³⁵ Em *Hercules Oetaeus* há claramente uma evolução na forma como o herói se move na acção dramática: temos um primeiro momento que corresponde aos seus lamentos porque anseia morar com Júpiter ou porque é vítima da vingança de Nesso – nesta parte, o herói deixa-se levar pelas paixões; num segundo momento, quando descobre a verdade, há uma mutação na forma de reacção de Hércules, ele reconhece o seu *fatum* e aceita-o. Sendo o objectivo deste quadro o de analisar os passos que revelam a violência e a megalomania de Hércules, restringimos o estudo ao primeiro momento mencionado.

Repetições	11; 13; 16-17; 53-55; 77; 87; 95-96; 1135; 1141; 1197-1198; 1218; 1233; 1240-1243; 1148; 1260; 1265; 1270-1271; 1276-1277; 1304-1305; 1321; 1322-1323; 1329-1330; 1367-1368; 1379; 1389-1392; 1400; 1402
Interrogações retóricas	63-64; 97-98; 1234-1247
Longas tiradas:	
a) Momentos de grande emotividade/patéticos	7-8; 10-13; 1131-1150; 1161-1206; 1218-1278; 1290-1336; 1345-1349; 1359-1373; 1377-1395
b) Períodos que revelam violência	813-816 ³⁶ ; 1459-1464
c) Períodos que revelam o excesso	8-10; 13-98; 1137-1150
d) Momentos de loucura/delírio	1399-1401; 1432-1447

Vemos nas duas tabelas que Hércules é a típica personagem que se deixa levar pelas emoções: ora por sentimentos de grandeza, vendo na força desmedida a sua *uirtus*, ora pelos *uitia* mais violentos, *furor*, *ira*, *impietas*. Destes quadros se compreende que ele é claramente exemplo de uma personagem anti-estóica.

Há, contudo, diferenças entre os dois quadros. No segundo há mais exemplos de interjeições, de exclamações e de repetições, que estão associados ao lamento, aos pedidos constantes de Hércules para abandonar a terra, que ficou liberta de todos os monstros. Neste caso, há momentos com grande carga emotiva, particularmente no monólogo que inicia o acto I. O desespero do herói, que relembra todos os seus trabalhos, todas as vitórias alcançadas sobre os ímpios, ansiando por poder fazer parte dos astros, é total.

No *Hercules Furens* há mais exemplos de períodos que revelam violência por parte do protagonista. Hércules é violento na forma como castiga os tiranos, no modo como destrói a sua casa (por metonímia, a família) e não é menos violento quando pretende vingar-se de si próprio pelo crime ousado.

Uma outra diferença entre as duas tragédias está no tratamento da própria loucura, cujos sintomas, apesar de semelhantes (Hércules tem visões nos dois momentos), não terminam da mesma forma. No *Furens*, a loucura tem a duração suficiente para matar filhos e esposa. No *Oetaeus*, a sua *dementia* está mais próxima do delírio do que da loucura propriamente dita. Tem um curto espaço de tempo, motivado

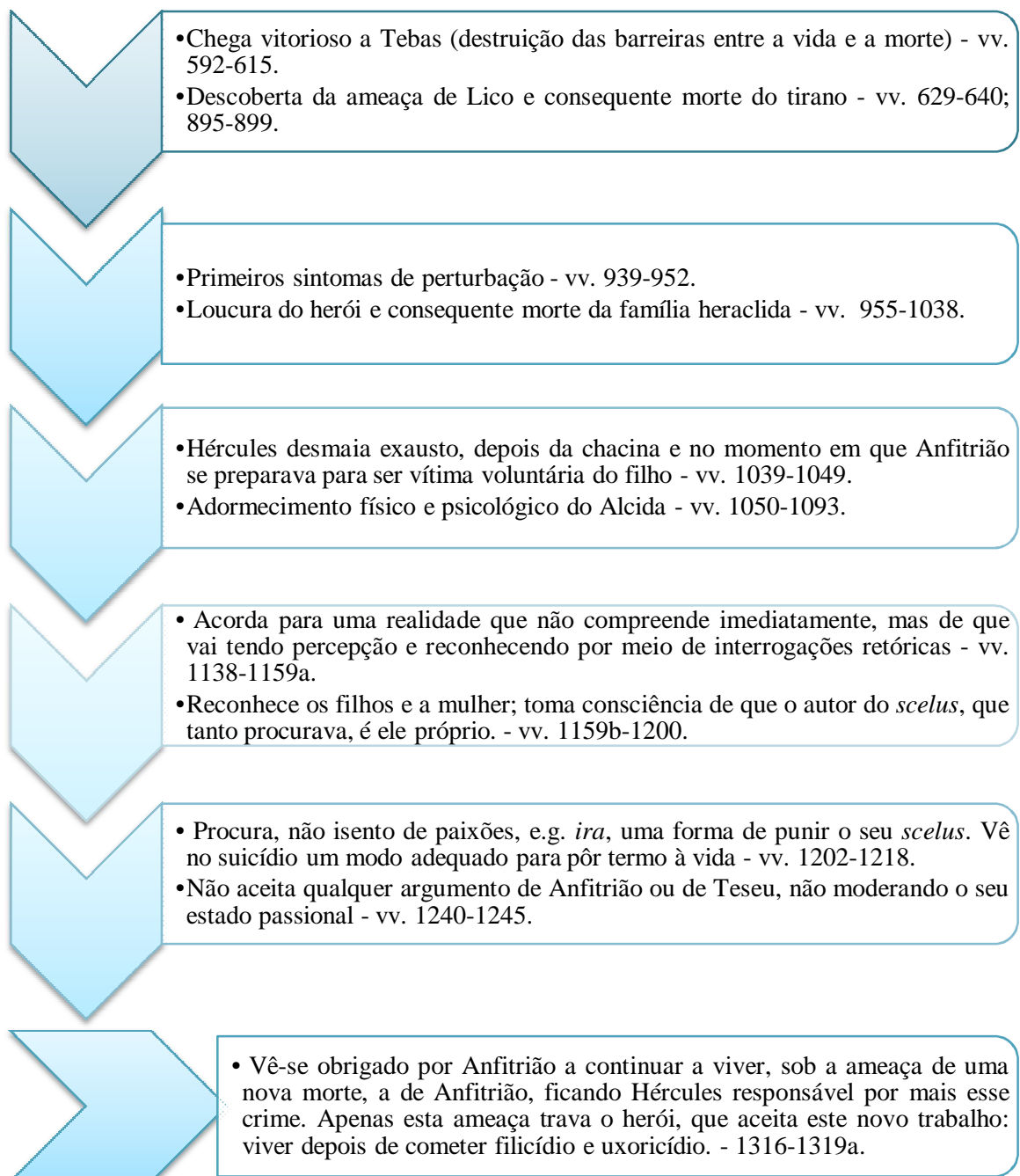
³⁶ Apesar de ser Hilo a falar, ele reproduz o discurso de Hércules que revela crueldade, uma vez que até de um cadáver se vinga.

ou pela exaustão ou por uma nova dor, provocada pela veste envenenada, que o acorda para a realidade.

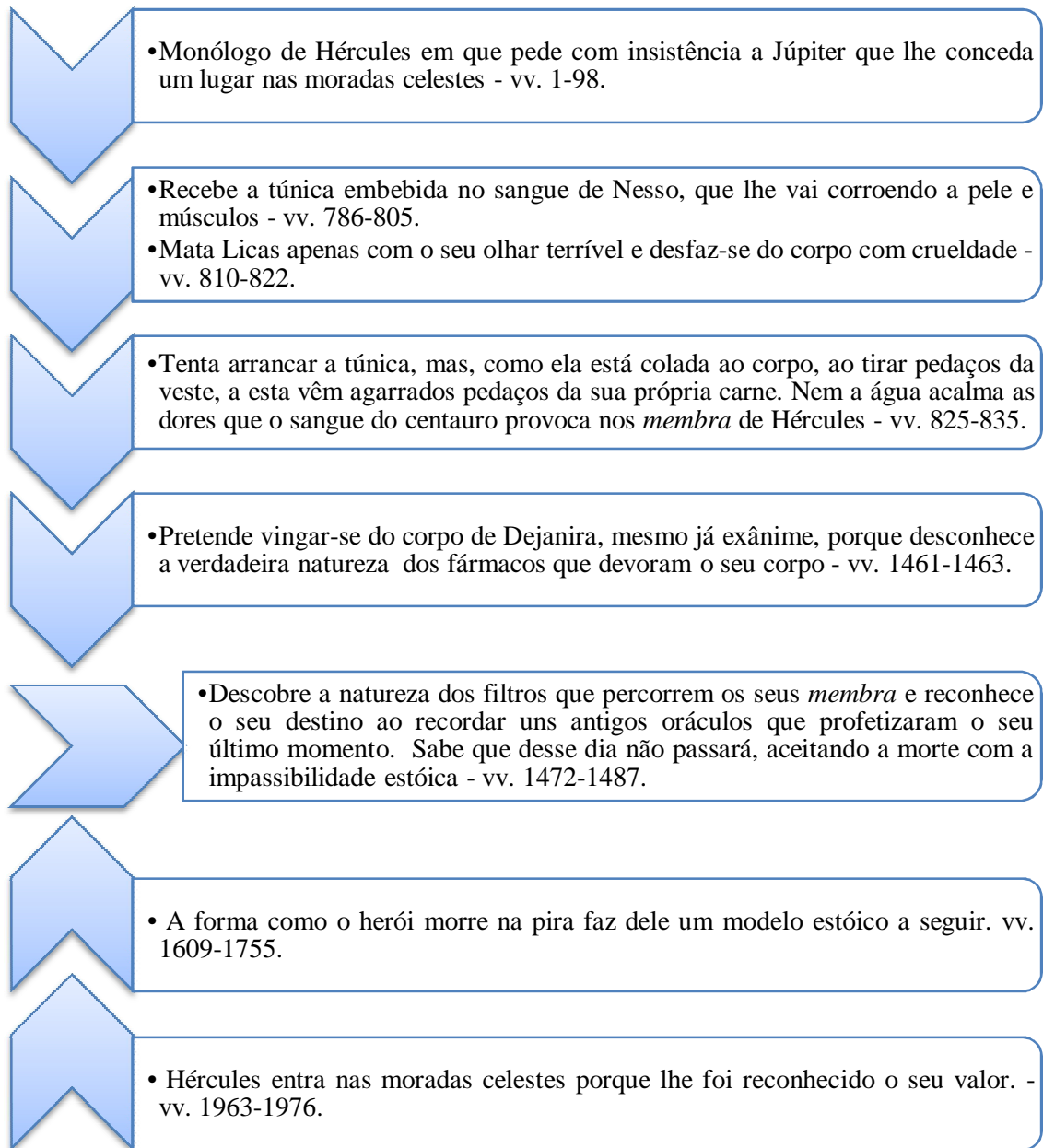
Estas diferenças têm que ver com a própria evolução do protagonista e com a mensagem que se pretende veicular. As características da personagem são muito semelhantes, se não as mesmas, nas duas obras. Hércules é violento tanto no *Furens* como no *Oetaeus*. Mas se, no primeiro, há um processo que desancadeia a ruína do protagonista que vai sendo levado pela ferocidade do seu carácter e nem no momento final, em que se resigna com o permanecer vivo, deixa de parte os seus ímpetos; no segundo há uma gradação ascendente, que culmina no perfeito *sapiens*, como podemos ver a partir dos dois esquemas que se seguem:

2.1.2. Da decadência da *uirtus* física de Hércules à elevação à categoria de *sapiens*

Hercules Furens - Da *uirtus* física à decadência de Hércules – uma nova concepção de *uirtus* (moral)



Hercules Oetaeus – da ira a sapiens



O sentido que atribuímos às setas de esquema visam clarificar a descida contínua do herói no *Hercules Furens*, que estagna as emoções, mas não por completo. Já no *Hercules Oetaeus*, podemos verificar que há uma gradação igualmente descendente, que representa, tal como no *Furens*, a decadência dos valores do herói, porque movido por sentimentos passionais. Contudo, nesta tragédia, dá-se a já comentada mudança, que ocorre no momento do reconhecimento da verdadeira causa da dor física, levando a uma transformação completa do estado psicológico do protagonista, que passa de lamentoso

a destemido e enfrenta o seu novo trabalho com a impassibilidade própria de um estóico.

2.2. *Hercules Furens* e *Hercules Oetaeus* – o suicídio

No terceiro capítulo, vimos que, tal como em *Heracles*, o herói considera a possibilidade de se suicidar como forma de purificar a terra da sua mancha monstruosa (o filicídio e o uxoricídio). Neste primeiro momento, porém, é-lhe impossível a escolha de morrer, pela necessidade que os outros têm dele (caso de Anfitrião) e por estar ainda dominado pelas suas próprias paixões. Como explica Cristina Pimentel:

O suicídio, nestas circunstâncias, seria o resultado da *ira* contra si mesmo e do *tumultus* em que se encontra, seria consequência de um *furor* que não o abandonou. (...) Na perspectiva estóica, porém, as adversidades da vida, por exemplo a perda de quem amamos, não justificam a morte. Todo esse sofrimento faz parte da vida como uma prova que deus destina aos que mais quer, aos que mais ama³⁷.

Cumprindo então a Hércules, nas palavras de Anfitrião (*Nunc Hercule opus est: perfer hanc molem mali* – v. 1239) e nas de Teseu³⁸, continuar a viver, aceitando esse desafio com a mesma força que teve para enfrentar os trabalhos.

Recordando o acto V, no momento em que desperta do sono, da loucura, acordando para a realidade cruel, o herói, dominado pela ira, procura um caminho penoso para expiar o seu *scelus*. Na enumeração de escolhas possíveis que possam castigá-lo pelas suas acções, demonstra um espírito revoltado contra si mesmo e desesperado por não encontrar a melhor opção. E se o impulso o leva a desejar queimar as suas armas (porque foram os instrumentos de Juno), ou a indagar um caminho que o leve à morte, tal como descobrira um para entrar e sair dos *Inferni*, tais decisões devem-se a ter perdido tudo, a razão, as armas, a glória, a mulher, os filhos e as mãos, (vv. 1259-1261: *cuncta iam amisi bona, / mentem arma famam coniugem natos manus, / etiam furorem*).

³⁷ Maria Cristina Pimentel, “A *Meditatio Mortis* nas Tragédias de Séneca”, 39.

³⁸ *Surge et aduersa impetu / perfringe solito. nunc tuum nulli imparem / animum malo resume, nunc magna tibi / uirtute agendum est; Herculem irasci ueta.* (vv. 1274-1277)

Hércules reconhece que excedeu todos os limites e deve pagar por esse excesso, uma vez que a tudo levou a perdição. Apesar de reconhecer o seu erro, não consegue moderar o seu espírito (e, por isso, permanece no *error*), de tal forma que não aceita qualquer dos argumentos apresentados por Anfitrião³⁹, nem os de Teseu, que o aconselha a recuperar o seu antigo valor (vv. 1276-1277). Hércules não descansa enquanto não se vingar em si próprio, de tal forma que, em resposta ao amigo, tece considerações sobre si mesmo que são significativamente negativas. Ele é: *monstrum impium saeuumque et immite ac ferum* (v. 1280)⁴⁰, e por isso, como ele fez com todos os monstros com os quais se defrontou, tem de ser destruído: *conare aggredi / ingens opus, labore bis seno amplius* (vv. 1281-1282⁴¹).

Só freia as suas emoções ante a ameaça paterna de que, se Hércules se matar, será autor de uma nova morte, agora voluntária e consciente, a de Anfitrião. É sob esta ameaça que Hércules opta por viver, considerando essa decisão como uma nova tarefa e última, no sentido em que é mais exigente: *succumbe, uirtus, perfer imperium patris* (v. 1315); contudo, não deixa de vacilar nesta nova empresa porque o *scelus* é, para o Alcida, de tal modo hediondo que o Sol prefere olhar para Cérbero do que para o herói. Teseu fecha a acção dramática, integrando o Alcida numa nova comunidade e purificando-o da sua mácula.

O mesmo não acontece em *Hercules Oetaeus*. Hércules volta a apontar como solução o suicídio. Uma vez liberto de tudo e de todos, Hércules acolhe a morte, sereno. É neste trâmite, longo e doloroso, da sua vida que se vai aproximando do ser estóico: livre dos seus lamentos e choro anteriores (porque desconhecia o seu destino), vemos um outro Alcida que calcula friamente a melhor maneira de morrer, de forma a que seja a mais digna do seu valor: *Nunc mors legatur clara memoranda inclita, / me digna prorsus: nobilem hunc faciam diem*. (vv. 1481-1482) Consegue vencer todas as suas paixões, pelas quais se deixou dominar, e aceita impassível o seu destino. Já como *sapiens*, Hércules faz uns últimos preparativos, antes do momento final: orienta os que estão próximos indicando-lhes que devem cortar as árvores do Eta para acolher o seu

³⁹ Como sugere Cristina Pimentel, “A *Meditatio Mortis* nas Tragédias de Séneca”, 38-39, “Não serve como justificação ou desculpa que [Hércules] tenha cometido tais crimes sob o efeito do *furor* que Juno lhe enviou. O herói lembra ao pai que *saepe error ingens sceleris obtinuit locum* (v. 1238).” O herói tem plena consciência de que avaliou mal a sua *uirtus*, resultando desta má avaliação o *scelus* (vv. 1237-1238).

⁴⁰ Notem-se os adjectivos em cadência, reforçados pela assonância em nasal e pelo polissíndeto, que engrandecem o substantivo *monstrum*, característica inerente do Alcida.

⁴¹ Vejam-se também os versos seguintes. Neles se observa uma sucessão de imagens cruéis que se traduzem numa procura desesperada do protagonista de eliminar a sua existência.

corpo; a Hilo dá instruções para que receba Íole como sua esposa, como forma de compensá-la por ter ficado privada da família e do seu reino, e por ter-lhe reduzido a vida à escravidão; à sua mãe, aconselha-a a evitar lamentar a morte do filho, pelo valor de Hércules (vv. 1681-1698); por outra parte, oferece o seu arco e aljavas a Filoctetes, como recompensa por deitar a última tocha que vai consumir o corpo do herói (vv. 1648-1659).

A morte de Hércules é descrita por Filoctetes. Este revela que o Alcida conquistou tudo, inclusive o fogo, o único elemento natural que o protagonista ainda não tinha defrontado (vencera os mares, a terra e tudo o que ela esconde – os *Inferni*, o ar, restava-lhe o fogo): *Esse iam flammas nihil / ostendit ille* (vv. 1610-1611).

Hércules acolheu o fogo com tranquilidade e, no momento em que Alcmena, desesperada por ver o filho sobre a pira, desnuda o peito, entoando lamentos e gritando, Hércules aconselha-a a refrear o ânimo⁴² e a poupar as lágrimas para que a sua morte seja valorosa (vv. 1668-1679). O Alcida torna-se exemplo de como se pode enfrentar a morte, acolhendo-a: *quis sic triumphas laetus in curru stetit / uictor?* (vv. 1683-1684) A metáfora dos aurigas que, no seu carro, visam chegar à vitória simboliza a imagem do guerreiro que chega à meta final. Ninguém ousou profanar a sua glória total, mas todos que assistiram à morte do protagonista não ousaram derramar uma lágrima (vv. 1685-1687).

É o próprio herói quem encoraja os que o acompanharam até ao monte Eta a lançarem as suas tochas sobre a pira para que o fogo possa consumi-lo. Já o ânimo valente do Alcida ansiava por abandonar o débil corpo desgastado pela dor (vv. 1717-1726). Quando o fogo hesitante receia enlançar-se sobre o corpo ferido, o protagonista estimula-o, perseguindo-o (vv. 1728-1730). Como nota Segurado e Campos: “O fogo vem aqui encarado quase como se de um ser vivo se tratasse: ele foge diante de

⁴² Séneca escreveu três *Consolationes*: uma dirigida a Políbio, outra a Hélvia, mãe do filósofo, e outra a Márcia. Nessas três obras, Séneca procura aconselhar o seu destinatário a refrear o seu ânimo pela perda de um familiar (no caso de Políbio, do irmão; no de Hélvia, a ausência do filho, Séneca, no exílio; no caso de Márcia, de um filho). No que respeita a *Consolatio ad Marciam*, 4.8.2-3, exorta Márcia a abandonar o seu lamento contínuo e excessivo: *Manet quidem tibi, Marcia, etiamnunc ingens tristitia et iam uidetur duxisse callum, non illa concitata qualis initio fuit, sed pertinax et obstinata; tamen hanc quoque tibi aetas minutatim eximet: quotiens aliud egeris, animus relaxabitur. Nunc te ipsa custodis; multum autem interest utrum tibi permittas maerere an imperes. Quanto magis hoc morum tuorum elegantiae conuenit, finem luctus potius facere quam expectare, nec illum opperiri diem quo te inuita dolor desinat! ipsa illi renuntia.*

Hércules, como que tem medo do herói, mas este obriga-o a consumi-lo e vence-o pela coragem com que o suporta.”⁴³

Enquanto as chamas destruíam o seu corpo, Hércules permaneceu *immutus, inconcussus* (v. 1741). Mais do que isso, *in neutrum latus / correpta torquens membra adhortatur, monet, / gerit aliquid ardens* (vv. 1741-1743).

Toda a tranquilidade de espírito que demonstra ao aceitar a morte sem a questionar traduz-se em *tanta maiestas uiro* (v. 1746). Filoctetes não estranha a coragem revelada pelo Alcida que nem sequer os olhos fecha quando o fogo atinge a sua face e a devora (vv. 1753-1755). E por isso exclama: *Quo nemo uitam* (v. 1609). Foi *laetus* que Hércules acolheu o fogo (v. 1609).

A forma como Hércules se liberta do seu corpo é claramente um modelo que Séneca sugere. Para o filósofo a alma deve abandonar o corpo quando este morre, e não sair abruptamente, mas suavemente desprender-se dele:

*Ab hoc modo aequo animo exit, modo magno prosilit, nec quis deinde relictus eius futurus sit exitus quaerit; sed ut ex barba capilloque tonsa neglegimus, ita ille diuinus animus egressurus hominem, quo receptaculum suum conferatur, ignis illud excludat an terra contegat an ferae distrahant, non magis ad se iudicat pertinere quam secundas ad editum infantem.*⁴⁴

Pela maneira como morreu, completamente indiferente à dor, Hércules alcançou a *aeterna uirtus* (v. 1835) que Filoctetes louva porque o herói conseguiu alcançar as moradas celestes (vv. 1942-1943). A parte mortal fora consumida pelo fogo, restando a divina (v. 1968), que ascendeu às moradas celestes. Segundo Cristina Pimentel: “E é sem dúvida por isso, e não porque o mito assim obriga, que Hércules é recebido entre os deuses e que Séneca termina a peça lembrando que a verdadeira imortalidade é a memória do que de bem fizemos em vida, que é o exemplo que aos outros podemos deixar da nossa *uirtus*, da nossa coragem.”⁴⁵ Na verdade, quando caminha para a morte, Hércules julga que regressará ao mundo inferior (vv. 1512-1517), e é só no momento em que dirige as suas últimas preces a Júpiter que volta a pedir-lhe que lhe permita

⁴³ José António Segurado e Campos, “O Simbolismo do Fogo nas Tragédias de Séneca”, 196.

⁴⁴ Séneca, *Ad Lucilium Epistolae Morales*, 92.34: ‘A alma desprende-se dele ora com serenidade, ora de firme propósito – busca a sua saída sem se importar com a sorte dessa pobre coisa que para aí fica! Nós não ligamos importância aos pêlos da barba ou aos cabelos que acabámos de cortar; do mesmo modo, à nossa alma divina, ao preparar-se para abandonar o corpo, de nada importa a sorte dada ao invólucro – se o fogo o consome, se a terra o cobre ou as feras o despedaçam; para ela, isso tem tanta importância como para o recém-nascido a placenta’.

⁴⁵ Maria Cristina Pimentel, “A *Meditatio Mortis* nas Tragédias de Séneca”, 43.

entrar nas moradas paternas (vv. 1695-1715). Só nos versos que antecedem o fecho da tragédia ficamos a saber que Hércules ascendeu às moradas celestes, quando o filho consola a mãe:

*Non me gementis stagna Cocyti tenent,
nec puppis umbras furua transuexit meas;
iam parce, mater, questibus: manes semel
umbrasque uidi. quidquid in nobis tui
mortale fuerat, ignis euictum tulit;
paterna caelo, pars data est flammis tua.
proinde planctus pone, quos nato paret
genetrix inertī; **luctus in turpes eat**;
uirtus in astra tendit, in **mortem** timor.*
(vv. 1963-1971)

O herói aconselha a mãe a refrear o seu desespero, uma vez que ele venceu a morte e agora habita junto de Júpiter. Na *Consolatio ad Marciam*, Séneca exorta Márcia a libertar-se da dor que a consome, porque a dor e a agonia constantes não ressuscitarão os mortos:

*si fletibus fata uincuntur, conferamus; **eat** omnis inter **luctus** dies,
noctem sine somno tristitia consumat; ingerantur lacerato pectori
manus et in ipsam faciem impetus fiat atque omni se genere saeuitiae
profecturus maeror exerceat. Sed si nullis plactibus defuncta
reuocantur, si sors inmota et in aeternum fixa nulla miseria mutatur et
mors tenuit quidquid abstulit, desinat dolor qui perit. Quare regamur
nec nos ista uis transuersos auferat. **Turpis** est nauigii rector cui
gubernacula fluctus eripuit, qui fluuitantia uela deseruit, permisit
tempestati ratem; at ille uel in naufragio laudandus quem obruit mare
clauum tenentem et obnixum.*⁴⁶

A *correctio* introduzida pela adversativa *sed* permite acentuar a ideia de que Márcia desperdiça a sua vida a lamentar-se desnecessariamente. As suas lágrimas de nada lhe poderão valer, já que o destino é imutável. É de notar, ainda, as semelhanças entre os dois textos: o recurso aos mesmos vocábulos (*luctus*, *turpis*, *eo* – a forma verbal está, em ambos os casos, na terceira pessoa do singular do conjuntivo presente), assim como a própria semântica dos dois passos – é inútil consumir a vida num pranto incessante –, o que permite criar um certo vínculo entre esta *consolatio* e a tragédia.

⁴⁶ Séneca, *Consolatio ad Marciam*, 6.6.2-3.

Em síntese, o modo como Filoctetes vai descrevendo a morte do herói sobre a pira alude a aspectos estóicos, em particular pela forma como enfrenta a consumação do corpo pelo fogo. A palavra *ignis* assume nesta tragédia exemplar importância, uma vez que é por meio do fogo que Hércules se purifica, queimando tudo o que constituía sua mortalidade e impureza. O fogo assume, neste contexto particular, a função de elemento purificador.

CONCLUSÃO

Perhaps Lucius Annaeus Seneca has suffered more than any other ancient figure for utilizing monstrosities and grotesqueries in all of his plays. He has been considered unClassical, inartistic, morbid, abominable, and mentally unbalanced for creating the kind of drama that he does. Only very recently have critics commenced to put aside the habit of treating him as a tasteless aberration or a pathetically incompetent imitator of the Greek tragic tradition, and instead attempted to accept his plays and to describe them for what they are.¹

Com este estudo, procurámos demonstrar que a tragédia *Hercules Furens* de Séneca não é uma mera imitação ou adaptação do seu modelo, o *Heracles* de Eurípides: há uma recriação na forma como as personagens são representadas. No decorrer da análise, ao compararmos cada uma das figuras, fomos encontrando mais diferenças do que semelhanças. Podemos mesmo afirmar que são personagens diferentes, apenas têm o mesmo nome: o Anfitrião de *Heracles*, reconhecido pela sua sensatez e prudência, opõe-se ao Anfitrião de Séneca que se deixa levar pelo *metus*, pela *aegritudo* e a *spes*; o pessimismo da Mégara euripidiana contrasta com os sentimentos de *metus*, *timor* e *odium* da Mégara de *Hercules Furens*; Lico, o διώλλυς e o tirano euripidiano, opõe-se à personagem de Séneca que é implacável e não cede a nenhum pedido (Lico é *saeuus* e *tumidus*); o Teseu da peça *Heracles* é o modelo da amizade e de governador de Atenas, a cidade da democracia, em Séneca é-lhe reservada a função de narrador épico e de personagem-prolongamento que dissuade Hércules de se suicidar; Íris e Lissa não aparecem em Séneca, mas são “substituídas” por Juno que representa a *nouerca*, por um lado, e uma força exterior e destruidora, por outro – vem armada de *odium*, *ira*, *dolor*, funcionando como duplo de Hércules, para o destruir.

No caso do protagonista, a forma como é focada a ambivalência do carácter do herói em cada peça é, igualmente, díspar. A ἀρετή que caracteriza Héracles é posta em causa quando o herói é submetido pela loucura: o protagonista mata crianças e uma mulher, seres indefesos, julgando que se vingava da família de Euristeu. A βία é aqui notória e reprovável.

Hércules é mais confiante na sua força do que Héracles: o protagonista da tragédia de Séneca confia demasiado na sua *uirtus*. Essa confiança é excessiva e

¹ Anna Lydia Motto, John R. Clark, “Seneca’s visionary drama”, *Classica*, 21 (1996), 157.

conduz, inevitavelmente, à desgraça (186-187, 201)². De facto, o protagonista não tem qualquer controlo sobre as suas emoções: é insaciável, sanguinário, deseja que Juno lhe envie mais monstros para ele derrotar. Nem no final da tragédia, depois de ter enlouquecido e massacrado a mulher e os filhos, imolando-os como vítimas de um sacrifício aos deuses, nem mesmo assim consegue moderar o seu ânimo. É tomado pela *ira* e pela *saevitia* que o conduz a um violento desejo de se suicidar. Nada parece movê-lo, súplicas ou conselhos. Apenas uma ameaça à sua *uirtus* o consegue travar: quando Anfitrão o intimida afirmando que irá morrer se Hércules não puser um freio ao seu ímpeto suicida – a morte do pai do herói seria mais um *scelus*, com a diferença de que, agora, seria voluntário. Nessa medida, o Alcida é obrigado a permanecer vivo e a resistir à dor.

A descrição da loucura é outro tópico divergente nas duas peças. Lissa conta a Íris os primeiros sintomas da demência de Héracles, e o Mensageiro completa, narrando as manifestações físicas e psíquicas da loucura, e as consequências que decorreram da perturbação mental. Em *Hercules Furens*, ao descrever a loucura do herói e os seus efeitos, o filósofo permite que o espectador/leitor verifique “ao vivo” a relação psicossomática entre as paixões (fisionomia e atitude física). Por esse motivo, o filósofo não necessita de um Mensageiro. Tudo se passa frente aos olhos do espectador, à excepção das mortes, para que se veja ilustrado o comportamento de um ser humano dominado pelas paixões e as consequências que daí resultam.

Estas diferenças explicam-se mercê de objectivos diversos que moviam cada um dos tragediógrafos. Em Eurípides, os temas que estão subjacentes na tragédia *Heracles* são: a ausência de amigos vs. amizade, a loucura, a fragilidade humana, o destino, o suicídio, a força física vs. a força moral. Teseu critica o desejo de Héracles de se suicidar. Para o soberano de Atenas o acto é irreflectido. Jacqueline de Romilly sugere que

Heracles could not act like just anybody (1248: ἐπιτυχόντος ἀνθρώπου, ‘a chance-met fellow’): he had to reject a suicide which did not befit a man who had endured so many trials (1250: πολλὰ δὴ τλάς, ‘having endured much’) and rendered so many services to

² Vide Norman T. Pratt, “The Stoic Base of Senecan Drama”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 79 (1948), 8.

mortals (1252: εὐεργέτης βροτοῖσι, ‘a benefactor for mortals’). This is making understood that the true hero does not commit suicide.³

Surge a Héracles um novo desafio: aceitar o seu destino. O herói entende que terá que suportar a adversidade, evitando que os seus inimigos o considerem cobarde (vv. 1349-1357)⁴. A força moral ganha expressão no final da tragédia, por oposição à força física. Como nota André Rivier, “L’inflexibilité du héros naît de sa force d’âme”⁵.

Em Séneca, as tragédias têm uma função parenética. Aplicando as palavras de Francesco Giancotti, *fabula docet*⁶. Para esse propósito, o filósofo toma as personagens como *exempla* ou παραδείγματα. Os caracteres servem de ilustração de uma teoria moral. As descrições dos vários *uitia* permitem ao filósofo reencaminhar o homem para a procura da *uirtus*. Séneca faz, pois, do binómio *furor / mens bona* o eixo axial das suas tragédias. Francesco Giancotti explica: “L’antitesi fra *furor* passionale e *mens bona* (...), è il *leitmotiv*, l’idea-madre del *corpus* tragico seneciano. La *mens bona* e il *furor* passionale costituiscono, rispettivamente, il fondamentale valore e il fondamentale disvalore della concezione immanente alle tragedie di Séneca.”⁷

Todas as personagens de Séneca são movidas por uma ou várias *passiones*. O Hércules de *Hercules Furens* entra no caminho do *uitium* porque:

- a) exulta e engrandece-se com os trabalhos que Juno lhe envia – um *sapiens* permaneceria indiferente;
- b) entrega-se a tarefas fúteis, acabando por não ter tempo nem dar qualquer atenção aos que efectivamente precisam da sua ajuda, do seu apoio (vv. 209-213);
- c) não sabe fazer um bom uso da força extraordinária que possui, utilizando-a indiferentemente para bons e maus fins;
- d) procura não uma via para a *uirtus* mas para a glória pessoal;
- e) consegue vencer quase todos os obstáculos, mas é vencido pela morte de Mégara e dos filhos, não conseguindo ser impassível à dor – os estóicos encaram os males que o Destino envia como uma forma de testar as suas capacidades⁸.

³ Jacqueline de Romilly, “The Rejection of Suicide in *Heracles*”, in Judith Mossman (ed.), *Euripides* (Oxford: Oxford University Press, 2003), 290.

⁴ Para T. L. B. Webster, *The Tragedies of Euripides* (Londres: Methuen, 1967), 192, o tema fundamental que Eurípides faz representar nesta tragédia é a loucura e recuperação de Héracles depois de ter enlouquecido.

⁵ André Rivier, *Essai sur le Tragique d’Euripide* (Paris: Diffusion du Bocard, 1975), 106.

⁶ Francesco Giancotti, *Saggio sulle Tragedie di Seneca*, 52.

⁷ Francesco Giancotti, *Saggio sulle Tragedie di Seneca*, 55.

⁸ Segundo Norman Pratt, “The Stoic Base of Senecan Drama”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 79 (1948), 9, “The *De Providentia* presents the question why good

São ainda sucessivos os seus *errores*: erro na concepção da sua *uirtus*; erro de avaliação quando julga que está a matar os filhos de Lico, e quando pensa que está a matar Juno; desde o primeiro momento em que entra em cena ele mostra que não procura um equilíbrio emocional, mas vai decaindo sucessivamente, culminando na loucura.

Em *Hercules Oetaeus* há uma evolução da personagem. No decorrer da acção desta tragédia, Hércules vai traçando o caminho para a virtude no modo como enfrenta a dor. Quando descobre que o Destino marcou para esse dia a sua morte, aceita-o inquestionavelmente. Nesse sentido, o herói tornou-se no ideal do *sapiens* ao ver o seu corpo a ser consumido pelas chamas, mantendo a coragem, a serenidade, a firmeza e a impassibilidade, não fechando os olhos quando as chamas lhe devoravam a face.

Por fim, pretendemos tornar evidente que as tragédias do filósofo têm idêntico escopo ao das obras em prosa. Foi com esse propósito que estabelecemos paralelos entre alguns exemplos das falas do Coro e passos das outras obras do autor. Tivemos oportunidade de verificar que o vocabulário e os recursos estilísticos usados são os mesmos. Como afirma Norman Pratt:

Such, then, is the relationship between the essays and the plays, analyzed as groundwork for continued study. Stoicism shaped the nature of this drama both in superficial and in fundamental ways. The influence of philosophy is much deeper than any simple correspondence between the themes of the two genres. Stoic dogma concerning evil and the conflict between reason and passion lies beneath the plays in various aspects including choral passages, concept of character, introspection, and tone, to a degree which amounts to a distinctive concept of the tragic.⁹

Enquanto as obras em prosa são essencialmente uma reflexão teórica sobre o Bem e o Mal, e procurem desviar o seu leitor do caminho do *uitium*, as tragédias são a “prática” dos males que podem atingir o Homem. Ao socorrer-se de imagens violentas: de crânios a serem esmagados, de sangue que mancha as paredes ou que é espalhado pelo éter, Séneca permite que o espectador/leitor contemple, ou mesmo visualize (por meio dos recursos estilísticos como a anáfora, o quiasmo, as construções paralelísticas, *uariatio*, *sententiae*, iterações), os malefícios dos *affectus*, recordando, na voz do Coro,

men are allowed to suffer, and the conventional answer that misfortune is intended to test and develop man's spirit (1.6). Adversity is merely discipline for virtue: *pro ipsis esse quibus eveniunt ista quae horremus ac tremimus* (3.2). From this it follows that evil is to be welcomed: *praebendi fortunae sumus, ut contra illam ab ipsa duremur* (4.12).”

⁹ Norman Pratt, “The Stoic Base of Senecan Drama”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 79 (1948), 10-11.

que é preferível viver em *secura quies* e *tranquillitas animi*, evitando uma vida desregrada ou movida pela esperança.

BIBLIOGRAFIA

1. Edições, Comentários e Traduções de Eurípides e de Séneca

1.1. Eurípides

Euripides Fabulae, I-III, ed. James Diggle (Oxford: Oxford University Press, 1984-1994).

Euripides' Heracles, intr. e comentário Godfrey W. Bond (2.^a Edição, Oxford: Clarendon Press, 1988).

Euripides Heracles, intr., trad. e comentário Shirley Barlow (Warminster: Aris and Philips, 1996).

EURIPIDE, *Théâtre*, III, trad. Henri Berguin, Georges Duclos (Paris: Garnier, 1955).

EURIPIDE, *Tragédies Complètes*, I-II, trad. Marie Delcourt-Curvers (Paris: Gallimard, 2006).

EURIPIDE, *Héraclès – Les Suppliants – Ion*, III, trad. Léon Parmentier, Henri Gregoire (Paris: Les Belles Lettres, 1976).

EURIPIDES, *Helena*, trad. José Ribeiro Ferreira (Coimbra: Festival de Teatro de Tema Clássico, 2005).

EURIPIDES, *Íon*, trad. Frederico Lourenço (Lisboa: Edições Colibri, 2005 ; 2.^a tiragem).

EURIPIDES, *Medeia*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira (3.^a ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005).

EURIPIDES, *Orestes*, trad. Augusta Fernanda de Oliveira e Silva (Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1982).

1.2. Séneca

a) Tragédias

L. Annaei Senecae, *Hercules Furens, Troades, Phoenissae, Medea, Phaedra*, recensuit Ioannes Viansino (Torino: Paravia, 1968).

L. Annaei Senecae, *Oedipus, Agamemnon, Thyestes, Hercules Oetaeus, (incerti poetae) Octavia*, recensuit Ioannes Viansino (Torino: Paravia, 1965).

Seneca's *Hercules Furens, a Critical Text with Introduction and Commentary*, ed. John G. Fitch (Ithaca and London: Cornell University Press, 1987).

SENECA, *Tragedies*, I-II, ed. e trad. John G. Fitch (Cambridge, Massachusetts, Londres: Harvard University Press, 2002-2004).

SENECA, *Tragedies*, I-II, ed. Frank Justus Miller (Londres, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1917; reimpr. 1968).

SENECA, Lucio Anneo, *Tragedie*, trad. G. C. Giardina, Rita Cuccioli Melloni (Torino: Editrice Torinese, 1987).

SÉNÈQUE, *Tragédies*, I-II, ed. e trad. Léon Herrman (Paris: Les Belles Lettres, 1961-1968).

SÉNÈQUE, *Théâtre Complet*, II, ed. e trad. Florence Dupont (Paris: Imprimerie Nationale, 1992)

SENECA, *Fedra*, trad. Ana Alexandra Alves de Sousa (Lisboa: Edições 70, 2003).

SENECA, *Tiestes*, trad. José António Segurado e Campos (s.l.: Editorial Verbo, 1996).

b) obra em prosa

L. Annaei Senecae *Ad Lucilium Epistulae Morales*, recognovit et adnotationes critica instruxit L. D. Reynolds, I-II (Oxford: Oxford University Press, 1965); Séneca, *Cartas a Lucílio*, trad. José António Segurado e Campos (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991).

L. Annaei Senecae *Dialogorum Libri Duodecim*, recognovit breuique adnotationes critica instruxit L. D. Reynolds (Oxford: Oxford University Press, 1977).

SENEQUE, *Dialogues*, I, *De Ira*, ed. e trad. Abel Bourgery (Paris: Les Belles Lettres, 1951).

SENEQUE, *Dialogues*, III, *De la Clémence*, ed. e trad. François Préchac (Paris: Les Belles Lettres, 1961).

SENEQUE, *Dialogues*, IV, *De la Providence, De la Constance du Sage, De la Tranquillité de l'Âme, De l'Oisiveté*, ed. e trad. René Waltz (Paris: Les Belles Lettres, 1965).

SENEQUE, *Dialogues*, II, *De la Vie Heureuse, De la Brièveté de la Vie*, ed. e trad. Abel Bourguery (Paris: Les Belles Lettres, 1955).

SENEQUE, *Questions Naturelles*, I-II, ed. e trad. Paul Oltramare (Paris: Les Belles Lettres, 1929).

SENECA, *Moral Essays*, I-II, trad. John W. Basore (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1928-1932; reimpr. 1963, 1970).

1.3. Outros autores

APOLLODORUS, *The Library*, I-II, ed. e trad. James George Frazer (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1961).

CICERO, *De Fato, Paradoxa Stoicorum, De Partitione Oratoria*, trad. Harris Rackham, M. A. (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1942; reimpr. 1948).

CICERO, *De Natura Deorum, Academica*, trad. Harris Rackham, M. A. (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1933; reimpr. 1972).

CICERO, *De Optimo Genere Oratorum, Topica*, trad. H. M. Hubbell (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1968).

CICERO, *De Senectute, De Amicitia, De Divinatione*, trad. William Armistead Falconer (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1923; reimpr. 1971).

CICERON, *Tusculanes*, Tome II (III-V), ed. Georges Fohlen, trad. Jules Humbert (Paris: Les Belles Lettres, 1931).

DIOGENES LAERTIUS, *Lives of Eminent Philosophers*, II, trad. Robert Drew Hicks (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1937; reimpr. 1991).

DIOGENES LAERCIO, *Vida de los Filósofos Ilustres*, trad. Carlos García Gual (Madrid: Alianza Editorial, 2007; reimpr. 2008).

ÉSQUILO, *Os Persas*, trad. Manuel de Oliveira Pulquério (Lisboa: Edições 70, 1998).

Epictetus: The Discourses as Reported by Arrian, The Manual, and Fragments, I-II, trad. William Abbott Oldfather (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1925-1928; reimpr. 1956-1959).

HOMERO, *Ilíada*, trad. Frederico Lourenço (Lisboa: Livros Cotovia, 2005).

Marcus Aurelius, ed. e trad. Charles Reginald Haines (Cambridge, Massachusetts, Londres: Harvard University Press, 1916; reimpr. 2003); MARCO AURELIO, *Pensamentos*, trad. João Maia (Lisboa: Relógio D'Água, 2008).

The Odes of Pindar, including The Principal Fragments, ed. e trad. Sir John Sandys, London, Harvard University Press, 1968.

Ovide, *Les Métamorphoses, Tome II (VI-X)*, ed. e trad. Georges Lafaye (Paris: «Les Belles Lettres», 1955); Ovídio, *Metamorfoses*, trad. Paulo Farmhouse Alberto (Lisboa: Livros Cotovia, 2007).

SEXTUS EMPIRICUS, *Against the Physicists, Against the Ethicists*, trad. Robert Gregg Bury (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1953; reimpr. 1968).

Sofistas: Testemunhos e Fragmentos, introd. e trad. Maria José Vaz Pinto, Ana Alexandra Alves de Sousa (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005).

SÓFOCLES, *Tragédias*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira *et alii* (Coimbra: Minerva, 2003).

VERGÍLIO, *Eneida*, trad. Luís M. G. Cerqueira *et alii* (Lisboa: Bertrand, 2003).

2. Dicionários, Concordâncias

2.1. Dicionários e Concordâncias

A Concordance to Euripides, ed. James T. Allen, Gabriel Italie (Groningen: Bouma's Boekhuis, 1970).

BAILLY, Anatole, *Dictionnaire Grec-Français* (Paris: Hachette, 1999).

CHANTRAINE, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots* (Paris: Klincksieck, 1999; 1.^a ed. 1968).

Dicionário de Latim-Português (3.^a ed., Porto: Porto Editora, 2008).

ERNOUT, Alfred, MEILLET Antoine, *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots* (4.^a ed., Paris: Klincksieck, 1959; reimpr. 2001).

GAFFIOT, Félix, *Le Grand Gaffiot. Dictionnaire Latin-Français* (Paris: Hachette, 2000).

LIDDELL, Henry George, SCOTT, Robert, A *Greek-English Lexicon* (9.^a ed., Oxford: Oxford University Press, 1995).

Lucius Annaeus Seneca, Tragoediae Index verborum: Relevés Lexicaux et Grammaticaux, ed. Joseph Denooz (Hildesheim, Zürich: Georg Olms Verlag, 1994).

GLARE, Peter G. W. (ed.), *Oxford Latin Dictionary* (Oxford: Oxford University Press, 1982; reimpr. 2006).

GONÇALVES, Francisco da Luz Rebelo, *Vocabulário da Língua Portuguesa* (Coimbra: Coimbra Editora, 1966).

GRIMAL, Pierre, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* (Algés: Difel, 1999).

HORNBLOWER, Simon e Antony Spawforth (eds.), *The Oxford Classical Dictionary* (3.^a ed., Oxford: Oxford University Press, 1996; reimpr. 2003).

The Oxford Dictionary of Classical Myth and Religion, ed. Simon Price, Emily Kearns (Oxford: Oxford University Press, 2003).

2.2. Outros

ANTUNES, Padre Manuel, sj, *Obra Completa, Tomo I, Theoria : Cultura e Civilização, Volume I, Cultura Clássica (Estudos)*, ed. crítica, coord. Arnaldo do Espírito Santo (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007).

BAYET, J., *Histoire Politique et Psychologique de la Religion Romaine* (Payot : Paris, 1957).

BOARDMAN, John, GRIFFIN, Jasper, MURRAY, Oswyn (eds.), *The Oxford History of Roman World* (Oxford: Oxford University Press, 1991; reimpr. 2001).

BURKERT, Walter, *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica*, trad. M. J. Simões Loureiro (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993).

DODDS, E. R., *The Greeks and the Irrational* (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1951).

EASTERLING, P. E., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

GREGORY, Justina, *A Companion to Greek Tragedy* (Malden: Blackwell, 2005; reimpr. 2008).

GRAF, Fritz, *Greek Mythology: an Introduction*, trad. Thomas Marier (Baltimor, Londres: Johns Hopkins University Press, 1996).

LOURENÇO, Frederico, *Grécia Revisitada* (Lisboa: Cotovia, 2004).

MOSSÉ, Claude, SCHNAPP-GOURBEILLON Annie, *Síntese de História Grega*, trad. Carlos Carreto (Lisboa: Edições Asa, 1994).

PEREIRA, Maria Helena da Rocha, *Estudos de História da Cultura Clássica, I, Cultura Grega* (3.^a ed, Lisboa: Serviço de Educação e Bolsas da Fundação Calouste Gulbenkian, 2002).

PEREIRA, Maria Helena da Rocha, *Estudos de História da Cultura Clássica, II, Cultura Romana*, Lisboa, Serviço de Educação e Bolsas da Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

RAWLINGS, Louis, BOWDEN, Hugh, *Herakles and Hercules, Exploring a Graeco-Roman Divinity* (Wales: The Classical Press of Wales, 2005).

3. Estudos sobre o Estoicismo

BODSON, Arthur, *La Morale Sociale des Derniers Stoïciens, Sénèque, Épictète et Marc Aurèle* (Paris: Les Belles Lettres, 1967).

BRENNAN, Tad, *The Stoic Life* (Oxford: Clarendon Press, 2005).

BRUN, Jean, *Les Stoïciens* (Paris: Presses Universitaires de France, 1968); BRUN, Jean, *O Estoicismo*, trad. João Amado (Lisboa: Edições 70, 1986).

DURKHEIM, Émile, *Le Suicide: Étude de Sociologie* (Paris: Presses Universitaires de France, 1930; reimpr. 1986).

HOVEN, René, *Stoïcisme et Stoïciens Face au Problème de l’Au-Delà* (Paris: Les Belles Lettres, 1971).

INWOOD, Brad (ed.), *The Cambridge Companion to the Stoics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).

LOND, Anthony A. (ed.), *The Cambridge Companion to Early Greek Philosophy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).

MOREAU, Joseph, *Stoïcisme, Épicurisme, Tradition Hellénique* (Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1979).

RIST, J. M., *Stoic Philosophy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1969).

ROBIN, Léon, *A Moral Antiga*, trad. João Morais Barbosa (Edições Despertar, s.d.)

RODIS-LEWIS, Geneviève, *La Morale Stoïcienne* (Paris: Presses Universitaires de France, 1970).

SEDLEY, David (ed.), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Philosophy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).

SPANNEUT, Michel, *Permanence du Stoïcisme de Zénon à Malraux* (Gembloux: Duculot, 1973).

STRANGE, Steven K, ZUPKO, Jack, *Stoicism: Traditions and Transformations* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).

4. Teoria e História da Literatura

BALDICK, Chris, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* (Oxford: Oxford University Press, 2004).

BOYLE, Anthony J., *Roman Tragedy* (Londres, Nova Iorque: Routledge, 2006).

Cambridge History of Classical Literature, ii, *Latin Literature*, ed. Edward John Kenney (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).

CHAMOUX, François, *A Civilização Grega: na Época Arcaica e Clássica*, trad. Pedro Elói Duarte (Lisboa: Edições 70, 2003).

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des Symboles*, 4. Vols. (Paris: Seghers, 1973^f).

CITRONI, Mario, CONSOLINO, Franca Ela, LABATE, Mario e NARDUCCI, Emanuele, *Literatura de Roma Antiga*, trad. Margarida Miranda e Isáias Hipólito (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006).

CONTE, Gian Biagio, *Latin Literature: A History*, trad. Joseph B. Solodow, Don P. Fowler e Glen W. Most (Baltimore, Londres: Johns Hopkins University Press, 1999).

CUDDON, J. A., *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (Londres: Penguin Books, 1999).

FEDELI, Paolo, *Storia Letteraria di Roma* (Nápoles: Fratelli Ferraro Editori, 2002).

HOWATSON, M.C., CHILVERS, Ian, *The Concise Oxford Companion to Classical Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1996).

KENNEDY, George Alexander, (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism, I: Classical Criticism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989; reimpr. 1999).

KITTO, Humphrey Davy Findley, *Tragédia Grega: Estudo Literário*, II, trad. José Manuel Coutinho e Castro (Coimbra: Arménio Amado, 1990).

LAUSBERG, Heinrich, *Elementos de Retórica Literária*, trad. Raul Rosado Fernandes (5.^a ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004).

LAUSBERG, Heinrich, *Handbook of Literary Rhetoric: A Foundation for Literary Study*, trad. Matthew T. Bliss, Annemiek Jansen e David E. Orton (Leiden: Brill, 1998).

LESKY, Albin, *História da Literatura Grega*, trad. Manuel Losa (3.^a ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995).

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina Macário, *Dicionário de Narratologia* (7.^a ed., Coimbra: Livraria Almedina, 2000).

ROMILLY, Jacqueline de, *A Tragédia Grega*, trad. Leonor Santa Bárbara (Lisboa: Edições 70, 1997).

SEGAL, Erich, *Oxford Readings in Greek Tragedy* (Oxford: Oxford University Press, 1988).

SILK, M. S., *Tragedy and the Tragic, Greek Theatre and Beyond* (Oxford: Clarendon Press, 1996).

SOMMERSTEIN, Alan H., *Greek drama and dramatists* (Londres: Routledge, 2002).

5. Estudos sobre Eurípides e a Tragédia *Heracles*

ADKINS, Arthur W. H., “Basic Greek Values in Euripides’ *Hecuba* and *Hercules Furens*”, *Classical Quarterly*, 16, n.º 2 (1966), 193-219.

BARLOW, Shirley A., “Structure and Dramatic Realism in Euripides’ *Heracles*”, *Greece and Rome*, 29, n.º 2 (1982), 115-125.

- BARLOW, Shirley A., *The Imagery of Euripides* (3.^a ed., Londres: Bristol Classical Press, 2008)
- CHALK, H. H. O., 'Ἀρετή and Βία in Euripides' *Herakles*', *Journal of Hellenic Studies*, 82 (1962), 7-18.
- COLLARD, C., *Euripides* (Oxford: Oxford University Press, 1981).
- DIGGLE, James, *Euripidea: Collected Essays* (Oxford: Clarendon Press, 1994).
- DUNN, Francis M., *Tragedy's End: Closure and Innovation in Euripidean Drama* (Oxford: Oxford University Press, 1996).
- GRIFFITHS, Emma, *Euripides: Heracles* (Londres: Duckworth, 2006).
- JONG, Irene J. F. de, *Narrative in Drama: the Art of the Euripidean Messenger-Speech* (Leiden, Nova Iorque: E. J. Brill, 1991).
- KOVACS, David, *Euripidea* (Leiden, Nova Iorque, Köln: E. J. Brill, 1994).
- LEFKOWITZ, Mary R., "'Impiety' and 'Atheism' in Euripides' Dramas", *Classical Quarterly*, 39, n.º 1 (1989), 70-82.
- LEFKOWITZ, Mary R., "The Poet as Hero: Fifth-Century Autobiographical and Subsequent Biographical Fiction", *Classical Quarterly*, 28, n.º 2 (1978), 459-469.
- McAUSLAN, Ian, Peter Walcot, *The Greek Tragedy* (Oxford: Oxford University Press, 1993).
- MICHELINI, Ann Norris, *Euripides and Tragic Tradition* (Londres: The University of Wisconsin Press, 1987).
- MOSSMAN, Judith (ed.), *Euripides* (Oxford: Oxford University Press, 2003).
- MURRAY, Gilbert, *Euripides and his Age* (Londres: Oxford University Press, 1965).
- PAPADOPOULOU, Thalia, "Herakles and Hercules: The Hero's Ambivalence in Euripides and Seneca", *Mnemosyne* 57, (2004), 257-283.
- PAPADOPOULOU, Thalia, *Heracles and Euripidean Tragedy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005).
- PARRY, H., *The Second Stasimon of Euripides' Heracles* (637-700), *American Journal of Philology*, 86, n.º 4 (1965), 363-374.
- PHOUTRIDES, Aristides Evangelus, "The Chorus of Euripides", *Harvard Studies in Classical Philology*, 27 (1916), pp. 77-170.
- RIDGEWAY, William, "Euripides in Macedon", *Classical Quarterly*, 20, n.º 1 (1926), 1-19.

RIVIER, André, *Essai sur le Tragique d'Euripide* (Paris: Diffusion du Boccard, 1975).

SANTOS, Carlos Ferreira, *Eurípides, Héracles: Introdução, Tradução e Notas* (Coimbra: diss. de Mestrado em Literaturas Clássicas apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1996).

SILVA, Maria de Fátima Sousa e, *Crítica Literária na Comédia Grega: Género Dramático* (Coimbra: diss. de Doutoramento em Literatura Grega, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1983).

SILVA, Maria de Fátima Sousa e, *Ensaio sobre Eurípides* (Lisboa: Cotovia, 2005).

SCULLION, Scott, "Euripides and Macedon, or the Silence of the *Frogs*", *Classical Quarterly*, 53, n.º 2 (2003), 389-400.

WEBSTER, Thomas Bertram Lonsdale, *The Tragedies of Euripides* (Londres: Methuen, 1967).

WHITMAN, Cedric H., *Euripides and the Full Circle of Myth* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1974).

WILLINK, C. W., "Sleep after Labour in Euripides' *Heracles*", *Classical Quarterly*, 38, n.º 1 (1988), 86-97.

5. Estudos sobre Séneca e sobre as tragédias *Hercules Furens* e *Hercules Oetaeus*

AUVRAY, Clara-Emmanuelle, *Folie et Douleur dans Hercule Furieux et Hercule sur l'Oeta: Recherches sur l'Expression Esthétique de l'Ascèse Stoïcienne chez Sénèque* (Frankfurt am Main, Bern, Nova Iorque, Paris: Lang, 1989).

BOYLE, Anthony J., *Tragic Seneca: an Essay in the Theatrical Tradition* (Londres, Nova Iorque: Routledge, 1997).

BORGIO, Antonella, *Lessico Parentale in Seneca Tragico* (Nápoles: Loffredo Editore, 1993).

DUARTE, Ricardo, *De Mater a Monstrum: o Abismo dos Affectus Estóicos na Medea de Séneca* (Lisboa: diss. de Mestrado em Estudos Clássicos, Literatura Latina, 2008).

- DUPONT, Florence, *Les Monstres de Sénèque* (Paris: Belin, 1995).
- FERREIRA, Paulo Sérgio Margarido, *Sêneca em Cena: Enquadramento na Tradição Dramática Greco-Latina* (Coimbra: diss. de Doutoramento em Letras, área de Estudos Clássicos, especialidade de Literatura Latina, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2006).
- FITCH, John (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies: Seneca* (Oxford: Oxford University Press, 2008).
- GIANCOTTI, Francesco, *Saggio sulle Tragedie di Seneca* (Roma, Nápoles: Società Editrice Dante Alighieri, 1953).
- GONÇALVES, Carla Susana Vieira, *Invectiva na Tragédia de Sêneca* (Coimbra: Edições Colibri, 2003).
- GRIFFIN, Miriam, *Seneca: A Philosopher in Politics* (Oxford: Clarendon Press, 1976; reimpr. 1992).
- GRIMAL, Pierre, *Sénèque: sa Vie, son Oeuvre avec un Exposé de sa Philosophie* (3.^a ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1966).
- HARRISON, George W. M. (ed.), *Seneca in Performance* (Londres: The Classical Press of Wales, 2000).
- HERRMANN, Léon, *Le Théâtre de Sénèque* (Paris: Les Belles Lettres, 1924), 53-57.
- INWOOD, Brad, *Reading Seneca: Stoic Philosophy at Rome* (Oxford: Clarendon Press, 2005).
- LITTLEWOOD, C. A. J., *Self-Representation and Illusion in Senecan Tragedy* (Oxford: Oxford University Press, 2004).
- MATIAS, Mariana Montalvão Horta e Costa, *Paisagens Naturais e Paisagens da Alma no Drama Senequiano – Troades e Thyestes* (Coimbra: diss. de Mestrado em Literaturas Clássicas, especialidade de Literatura Latina, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2007).
- MENDELL, Clarence W., *Our Seneca* (Archon Books, 1968).
- MOTTO, Anna Lydia, CLARK, John R., *Maxima virtus in Seneca's Hercules Furens*, CPh 76 (1981), 101-17 [revised version entitled *Hercules Furens: maximus virtus*, in: A. L. Motto & J. R. Clark (1988), 261-94]
- MOTTO, Anna Lydia, CLARK, John R., “The Monster in Seneca's *Hercules Furens* 926-939”, *Classical Philology*, 89, n.º 3 (1994), 269-272.

- MOTTO, Anna Lydia, CLARK, John R., “Seneca’s visionary drama”, *Classica*, 21 (1996), 155-163.
- OLIVEIRA, Francisco de, “Imagem do Poder na Tragédia de Séneca”, *Humanitas* 51 (1999), 49-83.
- PEASE, Arthur Stanley, “On the Authenticity of the *Hercules Oetaeus*”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 49 (1918), 3-26.
- PIMENTEL, Maria Cristina, “A *Meditatio Mortis* nas Tragédias de Séneca”, *Classica*, 23 (1999), 27-45.
- PIMENTEL, Maria Cristina, *Quo Verget Furor? Aspectos Estóicos na Phaedra de Séneca* (Lisboa: Edições Colibri, 1993).
- PIMENTEL, Maria Cristina, *Séneca* (Mem Martins: Editorial Inquérito, 2000).
- PRATT, Norman T., “The Stoic Base of Senecan Drama”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 79 (1948), 1-11.
- ROSENMEYER, Thomas G., *Senecan Drama and Stoic Cosmology* (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1989).
- SCHIESARO, Alessandro, *The Passions in Play* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).
- SEGURADO E CAMPOS, José António, “Séneca, Brecht e o Teatro Épico”, *Classica*, 23 (1999), 9-26.
- SEGURADO E CAMPOS, José António, “O Simbolismo do Fogo nas Tragédias de Séneca”, *Euphrosyne*, 5 (1972), 185-247.
- SEGURADO E CAMPOS, José António, “Séneca e Hércules: Observações sobre o *Hercules Furens*”, *Euphrosyne*, 8 (1977), 161-168.
- SEGURADO E CAMPOS, José António, “Sur la Typologie des Personnages dans les Tragédies de Sénèque”, *Neronia 1977. Actes du 2.^e Colloque de la Société Internationale d’Études Néroniennes* (Clermont-Ferrand: Adosa, 1977), 155-176.
- SERRA, José Pedro, *Pensar o Trágico* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Tecnologia e a Tecnologia, 2006).
- SHELTON, Jo-Ann, “Seneca’s *Hercules Furens*: Theme, Structure and Style”, *Hypomnemata*, 50 (Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht, 1978).

TANNER, R. G., N. S. W. Newcastle, "Stoic Philosophy and Roman Tradition in Senecan Tragedy", *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, II, 32.2 (Berlin, Nova Iorque: Walter de Gruyter, 1985), 1100-1133.

VOLK, Katharina, Gareth D. Williams (ed.s), *Seeing Seneca Whole: Perspectives on Philosophy, Poetry and Politics* (Leiden, Boston: Brill, 2006).

INDEX LOCORVM

Apolodoro

Bibliotheca

2.4.12: 10n

Arriano

Epicteti Dissertationes

1.9.16: 136n

1.9.17: 136n

1.29.29: 136n

1.2.26: 136n

2.6.11: 138n

2.6.12: 138n

4.1.72: 136n

4.1.150 ss: 136n

Cícero

Academica Posteriora

2.39: 19n

De Fato

10.20-21: 20n

De Inuentione

2.160: 26n

Tusculanae Disputationes

1.18: 22n

3.6: 26n

4.6.11: 29n

4.7.16: 30n

4.9.22: 30n

4.15: 29n

4.15.34: 28n

4.17.37: 28n

Diógenes Laércio

Declarorum Philosophorum Vitis

7.39: 15n

7.40: 15n

7.41: 15n

7.41-43: 16n

7.46-48: 16n

7.83: 15n

7.84: 23n

7.87: 24n

7.90: 26n

7.92-93: 26n

7.93: 27n

7.110: 28n

7.115: 29n

7.132: 17n

7.138-139: 18n

7.148-149: 17n

7.157: 21n, 22n

Ésquilo

Persae

305-309: 44n

633-680: 44n

Eurípides

Electra

677-684: 44n

Helena

317-329

Heracles

1: 36n

1-2: 88n	125: 64
1-106: 5	126: 64
1-821: 6	127-229: 99
13-14: 98	128: 64
13-20: 102	131-137: 65
16-17: 111n	140-347: 5
18-20: 102	145-146: 97n
18-21: 84n	149: 95
20: 86n	150-155: 95
20-21: 36n, 101, 102	157: 98
21: 102	157-164: 98
22-25: 98n	158: 98
26-34: 50	160: 98
33-34: 50	162: 98
38-43: 43	165-166: 51
41-42: 36, 36n	174-205: 38
44-45: 36, 36n	177: 96
44-46: 97n	177-180: 95
51-59: 37	179: 96
57-59: 37n	190-194: 98
60-61: 36	195-201: 98
60-106: 43	210: 51
62: 7	215: 51, 51n
69-71: 43	215-216: 38, 51, 51n
71-72: 44	217-226: 99
75-79: 104n	227: 11
80-86: 44	229: 100
95-97: 51n	235: 51
95-106: 37	240-246: 112
107-114: 63	247-251: 51n, 113
112: 82	252-267: 65
115-118: 65	252-274: 65
119: 64	255: 50
119-130: 63	261: 50
120: 64	268-274: 65
124-126: 82	272-274: 50, 50n

282-283: 103	480-482: 103
288-292: 44	483: 45n
296-297: 97n	490-491: 44n
303-306: 37	490-495: 97n
309-311: 103	490-496: 44
312-314: 82	492-493: 44n
312-315: 65	494: 44n
316-318: 38	495-496: 44n
319-329: 65n	497-500: 44
339-347: 7, 38n	497-513: 38n
344-346: 7	498-500: 7
348-358: 65	501: 38n
348-435: 102	506-507: 37n
348-450: 65	511-512: 37n
349-435: 65	519-521: 45
359-363: 66	523: 95n
359-429: 65	531-636: 123
364-374: 66	533: 45
375-379: 66	534 ss: 45
380-388: 66	558: 99
389-393: 66	558-561: 37
394-402: 66	560: 11, 99
397: 114n	562-582: 100
403-407: 66	565: 100, 114n
404: 114n	566: 100
408-418: 66	565-573: 8, 100
419-421: 66	565-606: 5
422-424: 66	568: 100
425-429: 66	568-573: 113
426-424: 97n	570: 100
435: 114n	572: 100
436-450: 65	572-573: 100
451-453: 113	573: 100
451-522: 5	575-582: 104
456-457: 103	577: 104
456-489: 44	585-586: 38, 113

588-594: 38	772-814: 7
595-598: 104	772-880: 68
606-609: 100	781-797: 68
607-621: 88n	798-814: 68, 84n
613: 88n	801-804: 69
619: 88n	811 ss: 68
627-633: 133	815-821: 83
631: 114n	815-874: 6
631-633: 104	821 ss: 96
637-700: 65, 67	822-1088: 6
637 ss: 82	822-873: 6
639-700: 102	822-874: 83, 83n
655-656: 7, 67	829: 86n
696-697: 67, 96	831: 86n
696-700: 84n, 96	840: 86n
707-709: 51, 113	841-842: 84
707-711: 38	847-854: 85
709: 51n	848: 86n
712-724: 112	851: 85
717: 38	852-853: 85
719: 38	855: 86n
727-728: 51	859: 86n
735: 68n	861-866: 106
735-814: 102	867-872: 106
735-821: 65	867-874: 107n
741: 50	875-821: 69
749-754: 5	875-885: 65, 69
755: 50	886-909: 69, 107n
757: 50	887-909: 6
760: 52, 68n	910: 6
762-771: 68	910-921: 69
763: 68	910-1015: 107
763-814: 5, 68n, 117	922-1015: 6, 107
769-771: 68	929-931: 107
772: 68	932: 107
772 ss: 68	933: 107

934: 107	1111-1112: 110
935: 108	1111-1145: 6
938: 114n	1127: 86n, 103
940: 114n	1135: 102
947-949: 108	1145: 114n
953-955: 108	1146-1152: 6
955-957: 108	1146-1153: 110
959-963: 108	1153-1154: 110
963 ss: 108	1163-1426: 6
964: 114n	1164-1171: 11
964-971: 108	1164-1172: 99
967-971: 112	1169-1171: 58
967-969: 108	1186: 102
968: 114n	1189: 86n
984-994: 112	1199: 114n
986-994: 122	1202: 58
994-995: 113	1208: 114n
996-1000: 44	1219-1220: 58
1001-1006: 7	1219-1227: 58
1002-1008: 108	1220: 58
1016-1038: 69	1221-1222: 58
1016-1041: 6	1223: 58
1019-1020: 69	1225: 58
1049-1051: 109	1232: 59
1061-1062: 109	1234: 59
1078-1080: 111	1247-1310: 110
1087-1088: 7	1248: 59
1088-1108: 6	1250: 59
1089: 110	1252: 59
1089-1093: 110	1253: 86n
1089-1428: 6	1254: 59
1092: 110	1258-1261: 110
1093: 110	1262 ss: 110
1094: 110	1262-1310: 102-103
1094-1097: 110	1264: 86n
1101-1105: 110	1279-1280: 110

1281-1290: 112	18.119: 101n
1295-1298: 111	21.214-212: 101n
1303-1310: 8	
1307-1309: 86n	Marco Aurélio
1310: 105	<i>Meditationes</i>
1311-1319: 8	4.40 ss.: 21n
1314-1339: 8	4.49: 31n
1324: 114n	
1340-1344: 8	Ovídio
1347-1351: 111	<i>Metamorphoses</i>
1349-1357: 155	9.134 ss:131n
1364: 105	
1378 ss: 111	Píndaro
1386-1388: 132	<i>Nemean</i>
1392-1393: 102	3.22: 95n
1393: 86n	
1395-1402: 133	Séneca
1397 ss: 58	<i>Ad Lucilium Epistolae Morales</i>
1398: 114n	2: 118n
1402: 114n	13.6: 25n
1408-1409: 133	24.4: 136n
1412-1417: 96	24.6-8: 136n
1423-1424: 105n	24.17: 23n
	24.18: 23n
<i>Medea</i>	24.20: 79
516-519: 67n	24.21: 79n
	24.22.84: 135n
<i>Orestes</i>	24.23 ss: 74n
211-306: 109n	24.25: 139
1225-1242: 44n	26.9-10: 34n
735: 58n	26.10: 134n
	30: 138n
Homero	30.15: 139
<i>Ilias</i>	51.8-9: 31n
5.392-397: 1n	54.4-5: 23n
5.403-404: 1n	58.35-36: 34n

58.36: 137n	106.5: 47n
65.2: 17n	106.5-10: 17n
65.5: 27n	106.6: 29n
65.24: 22	120.18: 79
66.5: 27, 27n	120.22: 24n
69.6: 73n	
70.4: 136	<i>Consolatio ad Marciam</i>
70.5: 136	26.7: 22n
70.11-12: 137n	4.8.2-3: 149n
70.14-15: 136n	6.6.2-3: 151n
70.18: 136	26.7: 22n
70.20-26: 138	
71.4: 31n	<i>Consolatio ad Polybium</i>
71.5: 31n	11.3: 34n
71.5 ss: 115n	
71.36: 25n, 33n	<i>De Clementia</i>
77.10: 134n	1.25.2-3: 55n
77.12: 78n	
77.13: 78	<i>De Ira</i>
77.20: 135n	1.8.1: 26n
78.1.ss: 135n	3.1.3-5: 140n
89.15: 25	3.2.1 ss: 140n
92.25: 131n	3.4.1-3: 140n
92.30 ss: 35n	3.36: 25n
92.34: 150n	
93.7: 72	<i>De Prouidentia</i>
93.8: 72	2.1 ss: 31n
96.5: 31n	2.10: 34n
98.15.16: 135n	5.8: 79
101: 33n	
101.4-5: 33n	<i>De Tranquillitate Animi</i>
101.10: 71n, 72n	12.3: 32n
102.23: 22, 23n	
104.3: 135n	<i>De Vita Beata</i>
104.3-4: 35n	20: 50n
106.4: 18n	

Hercules Furens

1: 86	33-35: 115n
1-2: 87, 87n	34: 132
1-5: 13	34-35: 91, 115
1-18: 86	35: 88, 115, 132
1-124: 86	37-40: 115
2: 87	39: 115
3: 87	40: 80, 91
3-4: 87	42: 115, 115n
4: 87	43-44: 115n, 116
4-5: 87	44-46: 115
5: 87	45-46: 116
6-18: 87	46: 116
6-21: 116	46-48: 123
6-26: 118n	47 ss: 121
12: 87	48: 88
13: 87	49: 88
19: 87, 89	50: 88
19-21: 87	51: 88, 116
21: 89	51-52: 88, 116
19-63a: 86, 87	54: 122
21-22: 87	57: 116
22-26: 87	58: 114n, 116
23: 92	61: 88
23-26: 116	63: 89
27: 88, 132	63b-124: 86, 89
27-29: 88	64-65: 89, 128
27-42: 87	68: 116
28: 86, 88, 132	75: 89, 132
29: 88, 91	77: 132
30: 91	79-83: 128
30-31: 115	84-85: 117
30-32: 87n	85: 90, 91
30-33: 115	86 ss: 128
32: 115	89-91: 90
33: 87	90: 90
	90-91: 90

90-99: 90	160 ss: 131
91: 90	161-185: 70-71
91-92: 90	162-180: 71
92: 90	173-179: 71
93: 90	175: 71
95: 90	175-176: 71
96: 90	175-198: 32
96-98: 90	178 ss: 72
98-91: 90	178-180: 71
97: 88	181-204: 72
99: 91, 132	183-184: 71
100: 91	186: 117
100-109: 91	186-187: 154
101: 91	186-201: 71
102: 91	188-190: 72
103: 91	192-196: 117
104: 91	192-201: 73
109: 91	199: 73, 82
109-112: 91	200: 73, 82
110: 91	201: 73, 81, 117, 154
112: 89, 91	202: 46
112-117: 92	202-204: 49n, 71, 83
114: 92, 114n	205: 49
116: 92	205-278: 39, 39n, 49
116-117: 92	205-308: 39n
119: 92	205-331: 48
120-121: 92	206: 40n
121: 92	207-209: 40n
122: 92, 114n	209-213: 32n, 39, 155
123: 91, 92	209-215: 118
125-136: 70	221: 114n
125-161: 70	215 ss: 117
125-201: 121	216-222: 39
125-204: 70	247: 77n, 114n
137-161: 71	247-248: 118
159-160: 71	249-251: 40

251: 40	311: 46
251-252: 54, 117	312-314: 118
251 ss: 52	314: 46
254: 52	314-316: 46
265-267: 118	316: 46
267: 52	325: 119
269: 52	327-331: 48
271-276: 52	329-331: 53
272: 52, 114n	332: 56n
273: 118	332-335: 53
274: 52	332-340: 121
275-278: 118	332-341: 54
277-278: 43	332-357: 53
278: 118n	337-338: 53
279: 49, 114n	340-341: 54
279-280: 119	340-342: 54
279-308: 39n, 45, 49, 132n	341-342: 46
279 ss: 45	341-344: 54
280: 119	345: 56n
280-281: 119	350: 46
281: 119	350-351: 45
282: 119	350-352: 121
282-283: 119	352-353: 55
283: 119	354-355: 39
284-286: 121	354-357: 53n
286-288: 119	354-355: 39
290: 119	355: 46
290-293: 119	358: 55
292-293: 119	362-369: 55
294-294: 119	368-369: 121
296-298: 45	371: 46
299-302: 45	372-373: 46
303-305: 46	373-374: 47
305-308: 46	375: 47
306-307: 46	376: 47
309-310: 46, 49n	377-378: 47

379: 47, 56n	444-446: 120
379-380: 47	445-446: 120
380: 47	449-476: 118n
381: 47	469: 114n
382-383: 47	477-480: 120
384: 55, 56	478: 121
384-396: 118n	489-490: 56n
386-395: 55	494: 56
395: 56	495-500: 45
395-396: 55	501-508: 121
397: 46	501-509: 56
397-398: 119	511-515: 56
398: 56n	512: 56
399: 55	513: 56
399-402: 54	518: 56n
400: 55, 56n	518-519: 56
401: 55	520-523: 122
406-407: 121	523: 122
411: 56n	524: 73
412: 47	526: 73
413: 47	527-528: 74
414: 47, 56	528: 74, 114n
415: 48	529: 74
415-417: 48	530-532: 74
417: 48	531-546: 74
418: 48	536: 74
421: 48	538: 77n
423: 120	540-541: 74
426: 48	544: 74
429: 45, 50	547-549: 74
430: 119	547-591: 74
434: 120	548: 74, 76
435: 119	551: 74
437: 120	554: 74
438: 120	558-559: 75
442: 114n	560-565: 75

566: 114n	638-639: 124
566-567: 76	638-640: 144
566-568: 75	639-640: 124
569-539: 82	640-644: 144
569-591: 75	643-644: 60
570: 75	644: 60
588-589: 117	646-649: 60
590-591: 75	662-759: 60
591: 117	662-806: 88n
592 ss: 145	689-696: 60n
592-613: 124	731-734: 60, 60n
592 ss: 122	735-736: 60
595-596: 76	739-745: 60
599-603: 76	745-747: 60
603-604: 144	762-827: 61
604-606: 123	772: 61n, 77n, 117
606-615: 144	773-775: 61n, 144
609-610: 122	775-777: 60n
613: 144	778-793: 61
614: 114n	792-793: 61n
614-615: 122	797-805: 144
624-625: 114	804-806: 61
625: 114n	807: 114n
626-628: 123	821-974: 12
626-640: 123	827-829: 70n
629: 56n	830-831: 77
629 ss: 145	830-833: 77
631: 123	830-894: 76
631-633: 144	834: 77n
631-640: 123	835-863: 88n
633: 123	836: 77
634-635: 123	837: 78
634-636: 123n	838: 77, 78
636-637: 144	838-839: 77
637: 123	838-874: 80
637-638: 60	838 ss: 78

839: 77	926: 41
840: 77	926-927: 126
840-841: 77	926-937: 121
842-847: 77	926-939: 144
845: 78	931-935: 144
846: 77	931-939: 126
848-849: 77	937-938: 144
849: 78	937-939: 126
849-854: 78	939 ss: 145
851: 78	939-944: 126, 127
852: 78	939-989: 144
853: 78	940: 128
867: 79	940-941: 128
872: 78, 79	942-943: 144
874: 79	944-952: 128
875-892: 117	953: 129
875-894: 80	954: 129
882: 79n, 114n	955 ss: 145
891-892: 79	955-959: 128
894: 80	957-973: 127
895-899: 121	960: 144
895 ss: 124	960-961: 128
898-899: 124	967-968: 128
900-908: 124, 144	972-973: 128
907-908: 124	973-975: 129
914: 114n	974: 129
918-919: 124, 144	975: 129
919: 114n	976-981: 128
920: 125	977-978: 144
920-921: 144	980-981: 144
920-924: 41, 125, 144	983: 129, 144
921: 125	984: 129
922: 125	987: 144
923: 125	987-991: 121
924: 125	987 ss: 129
925-926: 41	989-991: 144

989-1038: 144	1066: 81n
991: 130	1080: 130
991-995: 129	1081-1086: 42
996: 144	1083: 130
996-1002: 144	1088: 130
998: 114n	1092: 130
1002-1004: 122	1093: 81
1004: 129	1094-1099: 81
1005: 130	1095: 130
1005-1007: 122, 129	1096: 130
1010-1011: 144	1098: 114n, 130
1013: 130	1099: 130
1018-1020: 144	1103: 114n, 130
1021: 129, 130	1121: 130
1026-1027: 41n	1122: 130
1027: 42	1134: 130
1028: 42	1136: 81
1032-1034: 83	1138: 144
1033: 42, 130	1138 ss: 145
1034: 42, 114n	1138-1153: 131
1038: 42	1138-1186: 144
1039 ss: 145	1139: 144
1039-1042: 130	1147-1148: 144
1040: 114n	1149: 144
1044: 114n	1153: 144
1049: 130	1156-1157: 144
1050 ss: 145	1159-1161: 131
1051-1052: 130	1160 ss: 131
1053: 130	1167: 132
1053-1137: 83	1167-1168: 131
1054: 80	1173-1176: 131n
1054-1137: 80	1179-1186: 131n
1063: 130	1187: 131n
1063-1065: 80	1188: 131n
1065: 81	1189-1190: 131n
1066-1077: 81n	1192: 114n

1192-1200: 144
 1193: 114n, 132
 1193-1194: 144
 1193-1195: 131n
 1193 ss: 145
 1196: 114n, 132
 1198-1199: 131n
 1199-1200: 132
 1202-1218: 144
 1202 ss: 145
 1207-1208: 144
 1211: 114n
 1216-1217: 144
 1218: 144
 1220: 132
 1221-1223: 144
 1221-1236: 144
 1226: 144
 1227-1228: 144
 1229-1230: 144
 1231: 144
 1237-1238: 148n
 1239: 147
 1240 ss: 145
 1242-1243: 144
 1244: 114n
 1253-1254: 43
 1259-1261: 147
 1260: 114n
 1269-1270: 144
 1272-1277: 63
 1274-1277: 147n
 1276-1277: 148
 1277: 132
 1277-1294: 144

1279-1282: 144
 1278: 144
 1280: 132, 148
 1281-1282: 148
 1283-1284: 144
 1281-1282: 144
 1284-1294
 1295-1296: 144
 1297: 114n
 1308: 42
 1314: 144
 1314-1319: 144
 1315: 148
 1316 ss: 145
 1319: 114n
 1321-1341: 144
 1323: 144
 1328: 114n
 1334: 144
 1341-1344: 63

Hercules Oetaeus

1-98: 146
 7-8: 128n, 145
 8-10: 145
 10-13: 145
 11: 145
 13-98: 145
 13: 128n, 145
 16-17: 145
 32-33: 128n
 51: 144
 53-55: 145
 54-55: 140n
 55-56: 62n, 140
 56-57: 144

61-62: 144	1191-1206: 144
63-64: 145	1197-1198: 145
73-74: 144	1218-1278: 145
76-79: 128n	1218: 144, 145
77: 145	1231-1232: 144
87: 145	1232: 144
93-94: 144	1233: 145
93: 144	1234-1247: 145
95-96: 144, 145	1240-1243: 145
97-98: 128n, 145	1253: 144
142: 140	1260-1261: 144
155: 140	1260: 145
166: 140	1264: 144
172: 140	1265: 145
749-751: 126n	1270-1271: 145
761-762: 139n	1276-1277: 145
766-770: 139n	1290-1336: 145
786-805: 146	1302: 144
798-802: 140n	1304-1305: 145
808: 141n	1321: 145
808-822: 141	1322-1323: 145
810-822: 146	1324: 144
813-816: 145	1325: 144
825-835: 146	1329-1330: 145
1131-1150: 145	1345-1349: 145
1134: 144	1359-1373: 145
1135: 145	1360: 144
1137-1150: 145	1364-1365: 144
1141: 145	1367-1368: 145
1148: 145	1371-1372: 144
1161-1206: 145	1377-1395: 145
1171: 144	1379: 145
1176-1177: 144	1389-1392: 145
1177-1178: 144	1396-1398: 141n
1181: 144	1399-1402: 141n
1185-186: 144	1399-1401: 145

1400: 145	1746: 149
1402: 145	1753-1755: 150
1404: 141n	1835: 150
1432-1447: 145	1942-1943: 150
1435: 144	1963-1971: 150
1445-1446: 144	1963-1976: 22n, 146
1448: 144	1968: 150
1449: 141	
1449-1450: 141	<i>Medea</i>
1449-1455: 141	19-20: 92
1450: 141	301-302: 72n, 76
1452: 141, 144	307: 76
1453: 141	
1454: 141	<i>Naturales Quaestiones</i>
1459-1464: 145	1.praef.5: 62n
1459-1463: 141	3.praef.10-17: 72n
1459: 141, 142, 144	6.32.10: 32n
1461-1462: 142	
1461-1463: 146	<i>Phaedra</i>
1462: 142	1143 ss: 76
1472-1487: 146	1149-1153: 76
1480: 142n	
1481-1482: 148	<i>Tiestes</i>
1515-1517: 150	1 ss: 122n
1609: 150	
1609-1755: 146	<i>Troades</i>
1610-1611: 149	171 ss: 122n
1668-1679: 149	
1681-1698: 149	Sexto Empírico
1683-1684: 149	<i>Aduersus Mathematicos</i>
1685-1687: 149	9.59 ss: 27n
1695-1715: 150	10.218: 19n
1717-1726: 149	
1728-1730: 149	Sófocles
1741: 149	<i>Electra</i>
1741-1743: 149	1066-1081

Vergílio

Aeneis

6.274-289: 60n

6.395-396: 61n

6.413-414: 60n

6. 432-433: 60n

INDEX NOMINVM

Anfitrião,

Heracles,

3, 5, 6, 7, 8, 12, 36n, 36-38, 38n,
39n, 42, 43, 44, 44n, 45, 48, 49, 50,
51, 51n, 52, 58, 64, 65n, 69, 84,
84n, 86, 87n, 88, 88n, 95, 96, 97n,
99, 100, 101, 102, 103, 104, 107,
107n, 108, 109, 110, 111, 111n,
112, 113, 113n

Hercules Furens,

3, 12, 12n, 29, 32, 39n, 39-43, 41n,
43n, 46, 49, 49n, 52, 53, 53n, 54,
55, 56, 60, 61, 71, 73, 74, 77n, 83,
98, 113, 114, 114n, 117, 118, 118n,
120, 121, 122, 123, 124, 127, 129,
130, 132, 147, 148, 153, 154

Anteu

120, 120n

Apolo

Bibliotheca

10

Heracles

65, 67

Hercules Furens

76, 118

Orestes

59n

Aquiles, 100, 122n

Atena, 7, 96, 107, 107n, 108, 109

Augeu, 117n

Baco, 118n

Busíris, 120, 120n

Castor, 116n

Ceres, 45

Cicno,

Heracles

66

Hercules Furens

120

Cloto, 139n

Creonte

Heracles,

42, 43, 50, 51, 97

Hercules Furens

40, 42, 47

Coro

Heracles

3, 5, 7, 37, 50, 51n, 57, 63-69, 65n,
68n, 82, 83, 84, 84n, 96, 97n, 99, 102,
106, 107, 107n, 111n, 118n,

Hercules Furens

32, 33, 42, 42n, 46, 49n, 60, 70n, 70-83, 74n, 77n, 88n, 113, 117, 118, 118n, 121, 156, 157	<i>Heracles</i> 66
<i>Hercules Oetaeus</i> 140	<i>Hercules Furens</i> 120, 120n,
<i>Medea</i> (Séneca) 72n	Hera, 8, 10, 84, 54, 84n, 86, 92, 101, 102, 103, 107, 109, 109n, 111
Dánao, 69n	Héracles, v, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 29, 36n, 37, 38, 38n, 39, 40, 41, 43, 44, 44n, 45, 45n, 51, 51n, 55n, 57, 58, 59, 64, 65, 66, 67, 68, 68n, 69, 81, 83, 84, 84n, 85, 88n, 92, 93, 94n, 94-113, 95n, 97n, 104n, 105n, 106n, 107n, 109n, 111n, 114n, 120n, 128, 132, 133, 153, 154, 155, 155n
Dario, 44n	
Édipo, 29	
Egipto, 69 n	
Eléctrion, 110n	Hércules, v, 3, 4, 12, 12n, 13, 21n, 22n, 27, 28, 29, 30, 32, 39, 40, 41, 41n, 42, 43, 43n, 45, 46, 48, 52, 55, 57, 59, 59n, 60, 61, 61n, 62, 67, 71, 71n, 72n, 73, 74, 74n, 75, 76, 77, 77n, 80, 80n, 82, 83, 87, 88, 89, 90, 90n, 91, 92, 93, 94, 98, 113-133, 114n, 115n, 116n, 117n, 118n, 120n, 121n, 122n, 123n, 126n, 126n, 130n, 132n, 139, 139n, 140, 141, 141n, 142, 142n, 143n, 144, 144n, 145, 146, 149, 149n, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157
Érice, 120, 120n	
Erínias, 105, 128	
Euristeu <i>Bibliotheca</i> 10 <i>Heracles</i> 65, 84n, 101, 104n, 108, 112, 129n, 132, 154 <i>Hercules Furens</i> 73, 77, 120	Íole <i>Hercules Furens</i> 120n <i>Hercules Oetaeus</i> 140, 150
Êurito, 120	
Filomela, 69	
Gérion	Íris, 2n, 3, 5, 6, 7, 8, 12, 83-85

Juno, 2n, 3, 11, 13, 29, 86-93

Júpiter

Hercules Furens

12, 13, 30, 39, 41, 45, 49, 75, 87,
89, 92, 116, 116n, 120n, 121, 124, 126,
126n, 151,

Hercules Oetaeus

128n, 143n, 152

Laio, 29

Leda, 116

Licas, 140, 141, 141n, 142

Lico

Heracles

3, 5, 6, 7, 9, 11, 12, 36, 36n, 37,
38, 38n, 39n, 40, 42, 43, 44, 44n,
45, 48, 49, 50-52, 51n, 57, 57n,
65, 68n, 84n, 85, 94, 95, 97, 97n,
109n, 111, 112, 113, 154

Hercules Furens

3, 12, 29, 39, 40, 41, 42, 46, 47,
48, 49, 50, 51n, 52-57, 53n, 55n,
56n, 59, 60, 73, 90n, 98, 113,
114n, 117n, 118n, 119, 120, 120n,
121, 122, 123, 124, 125, 133, 138,
154, 157

Lissa, 2n, 3, 6, 7, 12, 36n, 65, 68, 69, 83-85,
92, 93, 97, 97n, 102, 105, 106, 107n, 108,
109, 154, 155

Nesso 142, 143, 143n,

Medeia

Hercules Furens

92

Medea (Eurípides)

67n

Mégara

Heracles

3, 5, 6, 7, 8, 12, 36, 36n, 37, 37n,
38, 39, 43-45, 45n, 48, 49, 51, 51n,
52, 57, 58, 64, 69, 84, 84n, 86, 96n,
97, 97n, 99, 103, 104, 104n, 107n,
108, 109, 111, 112, 113, 154

Hercules Furens

3, 12, 12n, 29, 39n, 40, 41, 41n, 42,
45-50, 49n, 53, 53n, 55, 55n, 56,
57, 71, 73, 76, 83, 114n, 118, 118n,
119, 121, 123, 129, 131, 132n, 141,
154, 156

Mensageiro, iv, 2n, 3, 6, 12, 42, 69, 93, 94,
97n, 106, 106n, 107, 107n, 108, 109, 113,
155

Ônfale, 121

Pólux, 116n

Procne, 69n

Tântalo, 122

Tereu, 69n

Teseu

Heracles

3, 6, 7, 8, 10-11, 12, 37, 58-59, 63,
75, 96, 97, 97n, 98, 99, 102, 105n,
110, 111, 154, 155

Téspio (rei), 10

Tíndaro, 116n

Hercules Furens

3, 12, 12n, 41, 42n, 59-63, 60, 61,
61n, 62, 63, 70n, 88n, 113, 114n,
123, 123n, 132, 133, 148, 149, 154

Tisífone, 129

Phaedra

76

Zeus, 5, 7, 8, 10, 12, 36, 36n, 38, 38n, 39n,
44, 45n, 52, 67, 68, 68n, 69n, 84, 84n, 87n,
94, 95, 95n, 96, 97, 102, 110, 112